

# TEMPO

Časopis Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave – ročník 12, č. 01 – 02/2015

**Nová DEKANKA odpovedá**

**Fejtón**

**Tanečný kongres 2014 - TANEC.SK**





## Obsah

2	<b>Rozhovor s prof. Irinou Čiernikovou, ArtD. novou dekankou HTF VŠMU</b> zhovárala sa Lucia Papanetzová	<i>rozhovor</i>
5	<b>Studijní pobyt Erasmus na Falmouth University</b> Jana Bitterová	<i>reflexia</i>
10	<b>Rozhovor se Simonem Birchem</b> Jana Bitterová	<i>rozhovor</i>
12	<b>Portrét Pavla Kršku</b> Michal Bázlik	<i>recenzia</i>
14	<b>Erasmus Nórsko</b> Denisa Šedová	<i>reflexia</i>
16	<b>Axiomatické lákadlo v divadle Lab</b> Jana Bitterová	<i>reflexia</i>
18	<b>Od canzony cez sonátu, až po concerto</b> Anton Jaro	<i>slovo o hudbe</i>
22	<b>Mladým talentom z Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU otvoril Balet SND svoje dvere</b> Miroslava Kovářová, Ivica Liszkayová	<i>reflexia</i>
25	<b>Úvaha k teoretickým predpokladom vývoja harmónie 20. storočia</b> Lukáš Borzík	<i>slovo o hudbe</i>
30	<b>Niekoľko myšlienok o výučbe skladby, rozhovor s Lukášom Borzíkom</b> zhovárala sa Lucia Papanetzová	<i>rozhovor</i>
32	<b>Cesty umenia versus rozkašliavači</b> Juraj Jartim	<i>fejton</i>
34	<b>Tanečný kongres 2014 - TANEC.SK z pohľadu organizátorov</b> Ivica Liszkayová, Marta Poláková	<i>reflexia</i>
40	<b>Teória v praxi vo Dvorane</b> Jana Zelenková	<i>reflexia</i>

# Rozhovor s prof. Irinou Čiernikovou, ArtD. novou dekanou HTF VŠMU

Zhovárala sa J Lucia Papanetzová

**Priblížte nám vaše rodinné zázemie a jeho vplyv na rozvoj vášho umeleckého talentu v mladosti.**

**Ako si spomínate na svoje umelecké začiatky? K akému obdobiu sa viažu? Doviedla vás k tancu priama cesta?**

Moja cesta k tancu bola priamočiara. Impulzom pre rozhodnutie venovať sa mu bol, predpokladám, estetický zážitok – videla som krásnu fotku tanečnice. Podľa informácií od mamy viem, že to bolo veľmi rýchle a jednoznačné rozhodnutie. Tanec ma nadchol. Spomínam si, že som tancovala všade, kde sa dalo. Naplňal ma silným pocitom šťastia. Pedagogovia v tanečných krúžkoch a súboroch si všimli moje nadanie a odporučili rodičom, aby som študovala na profesionálnej škole.

Nakoľko sa tancu venujem od detstva (cca od 5 rokov) až dodnes, dá sa povedať, že je pre mňa „životnou oporou“. Ak ho analyzujem v súvislosti s profesiou, tak sa dotýka celého môjho života. Do desiatich rokov som tancovala zo záľuby, neskôr som vyštudovala Tanečné konzervatórium v Prahe (dva roky aj v Moskovskom akademickom choreografickom učilišti), ukončila som Vysokú školu múzických umení a 15 rokov som sa venovala aktívnej interpretačnej činnosti ako sólistka Baletu SND. Od 17 rokov som vyučovala tanec aj v rôznych amatérskych a profesionálnych vzdelávacích inštitúciách a dnes prednášam na Katedre tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysoké školy múzických umení v Bratislave.

Pochádzam z rodiny lekárov, ale ani ja, ani moji traja súrodenci, sme sa tejto profesii nevenovali. Napriek prirodzeným obavám rodičov, že život profesionálnej tanečnice je náročný a každým dňom ho môže prerušiť alebo zničiť napr. úraz, ma vždy podporovali a veľmi mi so všetkým pomáhali. Boli radi, že sa venujem svojmu snu, ale myslím, že sa upokojili až v deň mojich promócií v Slovenskej filharmónii, kde

som z rúk dekana Hudobnej fakulty VŠMU profesora Miloslava Starostu dostala diplom v študijnom odbore Pedagogika tanca.

**Absolvovali ste Tanečné konzervatórium v Prahe v odbore klasický tanec a neskôr HF VŠMU v Bratislave (dnes je to HTF VŠMU) v odbore pedagogika tanca. Umelecky ste pôsobili ako sólistka Baletu SND v Bratislave (1982 – 1997). Ako ste dokázali skĺbiť aktívnu umeleckú interpretáciu s vysokoškolským štúdiom? Môžete nám priblížiť osobnosti, ktoré vás najviac formovali a ovplyvnili v tomto období? Štúdium na Hudobnej fakulte VŠMU (1984 – 1988) som začala po dvoch rokoch tanečnej praxe v Slovenskom národnom divadle. V tomto období ešte existovala forma štúdia popri zamestnaní, a to pre mňa a pre ostatných kolegov z divadla malo svoje výhody. Navštevovali sme školu iba v pondelok – raz za dva týždne. Rozvrh nám vedenie katedry vypracovalo tak, aby sa v priebehu jedného dňa zrealizovali všetky predmety podľa predpísaných učebných plánov. Medzi absolventov, ktorí študovali touto formou, patria mnohí vynikajúci odborníci z oblasti tanečného umenia. Jej zrušením Katedra tanečnej tvorby (KTT) stratila možnosť vychovávať pedagógov a choreografov z množstva aktívnych profesionálnych umelcov s bohatými interpretačnými alebo choreografickými skúsenosťami. Myslím si, že kvalitu pedagogickej alebo choreografickej činnosti, česť výnimkám, výrazne ovplyvňujú práve dlhoročné umelecké skúsenosti.**

Štúdiom som získala komplexné vedomosti, schopnosti a zručnosti pre výkon pedagóga tanca a začala chápať aj mnohé nové súvislosti v oblasti tanečného umenia. Vzdelanie mi pomohlo v umeleckej aj v pedagogickej činnosti na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave a neskôr v Slovenskom národnom divadle. Spomeniem mená troch skvelých osobností, kto-

rým vďačím za mnohé krásne okamihy prežité na akademickej pôde. Patrí k nim prof. Štefan Nosál, doc. Marcela Grecmanová a môj pedagóg doc. Dagmar Hubová. Mali veľké pochopenie pre študentov z praxe a obetavo nám vždy pomáhali. Boli pre mňa vzorom a veľkou oporou pri každom novom dôležitom kroku v celom mojom profesionálnom živote.

**Istý čas ste študovali aj v Moskve. Aké skúsenosti ste si odtiaľ priniesli?**

Štúdium v Moskovskom akademickom choreografickom učilišti (dnes Bolshoi Ballet Academy) boli dva krásne roky môjho života. Bývala som s otcom, ktorý tam vycestoval ako diplomat. Dostala som sa do ročníka, ktorý mal smolu na pedagógov a v priebehu dvoch rokov sa nám v hlavnom predmete klasický tanec vystriedali štyria (T. P. Vetrova, T. P. Jakovleva, T. P. Ševčenko a I. V. Vasilieva). Dnes to hodnotím aj ako pozitívum – každá z nich mala svoje silné stránky, ktoré sa nám snažila odovzdať. Ľudový tanec ma učil vynikajúci pedagóg A. A. Borzov a hodiny charakterového tanca som absolvovala s obdivuhodnými pedagógmi J. G. Farmanianc a G. G. Malchasianc. Ako cudzinka som mala určité privilégia (individuálne hodiny ruského jazyka a literatúry), ale ostatné predmety (matematika, fyzika, chémia, dejepis, zemepis atď.) som musela absolvovať spoločne s ostatnými spolužiakmi v ruštine, čo bolo nesmierne náročné. Všetci pedagógovia ma ľudsky a umelecky obohatili na celý život. Mala som možnosť stretnúť sa s baletnými umelcami svetového mena, vidieť celý repertoár Veľkého divadla, získať cennú odbornú literatúru, priateľov a spoznať obrovské kontrasty Ruska.

**Ďalším pevným bodom vášho umeleckého pôsobenia je mnohoročná pedagogická činnosť na Ta-**



foto Jana Nemčoková

Irina Čeřniková

**nečnom konzervatóriu Evy Jaczovej a na KTT HTF VŠMU. Od roku 2004 ste pôsobili na KTT ako docentka a v roku 2010 ste bola vymenovaná prezidentom republiky za profesorku v odbore tanečné umenie. Ako vnímate svoje pedagogické poslanie na KTT dnes?**

Rok 2015 má pre mňa osobitý význam. Presne pred 20 rokmi som prijala ponuku doc. Dagmar Hubovej spolupracovať s KTT ako externý učiteľ a o dva roky neskôr som začala pracovať už vo funkcii odborného asistenta. Rozhodnutie predčasne ukončiť interpretačnú činnosť sólistky Baletu Slovenského národného divadla (už po 15 rokoch) nebolo pre

mňa vôbec jednoduché. Kúžlo divadla sa nedá tak ľahko nahradiť.

Vaša otázka je: Ako vnímate svoje pedagogické poslanie na KTT dnes? Bilancovanie toľkých rokov prežitých na KTT mi prinieslo veľmi veľa krásnych spomienok. Mojou prioritou bola, je a vždy bude osobnosť študenta. Snažím sa o to, aby absolventi vo svojej budúcej praxi dokázali rozumne zúročiť všetky vedomosti a zručnosti, ktoré získajú počas vysokoškolského štúdia, a nezabúdali na to, že práca pedagóga nie je povolanie, ale poslanie. Že pracujú nielen s telom dieťaťa alebo dospelého človeka, ale aj s jeho dušou, ktorá je veľmi zraniteľná.

**V roku 2008 ste sa ujali funkcie vedúcej Katedry tanečnej tvorby. Aké zmeny sa vám podarilo odvtedy zrealizovať?**

Naviazala som na kvalitne fungujúcu katedru. Zmeny prichádzali skôr z externého prostredia. Každý rok sme sa museli prispôbovať požiadavkám z oblasti vysokoškolskej legislatívy, čo brzdilo náš rozvoj. Kvalitatívne zmeny nastali až vďaka bohatej spolupráci s Centrom výskumu HTE. Výrazne narástol počet praktických a teoretických seminárov so zahraničnými lektormi. Od roku 2008 sa uskutočnilo na katedre 45 workshopov na medzinárodnej úrovni a publikovalo 10 monografií. Väčšina seminárov bola zrealizovaná za podpory Dotačného systému Ministerstva kultúry SR. Vďaka získaným grantom sa znásobila aj umelecká činnosť študentov, mnohí sa zúčastnili aj medzinárodných projektov. Predsta-

venie Večer tanečného umenia VŠMU sa dostalo na javisko Mestského divadla P. O. Hviezdoslava. K aktuálnym významným udalostiam tohto akademického roka patrí napr. uskutočnenie prvého Tanečného kongresu 2014 – TANEC.SK **Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja** a podpísanie dohody o spolupráci s Baletom SND. S touto renomovanou inštitúciou sme absolvovali v decembri 2014 už jeden večer s názvom The Pieces v Štúdiu SND a 5. mája 2015 nás čaká spoločné predstavenie Večer tanečného umenia VŠMU a SND v historickej budove SND. Vysoko si cením túto spoluprácu ako vynikajúcu príležitosť prepojiť štúdium s profesionálnou praxou.

**Od februára 2015 ste novou dekankou HTE VŠMU. S akými víziami ste vstúpili do tejto dôležitej a náročnej funkcie?**

Finančný deficit sa odzrkadľuje takmer vo všetkých oblastiach života vrátane kultúry a školstva. Podrobnú koncepciu rozvoja fakulty som deklarovala v rámci volieb v Programovom vyhlásení kandidáta na dekana HTE, ale riešenie jednotlivých bodov tohto dokumentu bude v mnohom závisieť práve od finančného zabezpečenia našej fakulty. Preto je mojím úprimným prianím, aby sa napriek zložitej situácii fakulta všestranne rozvíjala, rozširovalo sa spektrum jej umeleckých a vzdelávacích činností a neustále rástla vzdelanostná úroveň našich absolventov. Ako dekanka a člen rady Fondu na podporu umenia sa budem zo všetkých síl o tento progres usilovať. ■



foto Jana Nemčoková

Iván Tenorio: Dom Bernardy Alby

# Studijní pobyt Erasmus na Falmouth University

text | Jana Bitterová, studentka druhého ročníka  
magisterského studijného programu Tanečné umenie na KTT

Zimní semestr školního roku 2014/2015 jsem díky programu Erasmus strávila na studijním pobytu na Falmouth University. Před tím jsem o škole slyšela kladné ohlasy od několika Slováků a Čechů, kteří tam absolvovali pobyt Erasmus anebo byli běžnými studenty. Proto jsem byla velmi ráda, když jsem zjistila, že VŠMU má s univerzitou již navázanou mezinárodní smlouvu a mohla jsem se zúčastnit výběrového řízení na studijní pobyt.

Škola Falmouth University se nachází doslova na periferii. Sídlí v jejíhozápadnější oblasti Anglie zvané Cornwall, v malém městečku Penryn (vedle o něco většího Falmouthu). Katedra tance spadá pod oddělení školy nazvané Academy of Music and Theatre Arts, které je poměrně mladé, neboť funguje od roku 2008, kdy se sem přetvořila někdejší slavná severněji sídlící Dartington College of Arts. Moje zkušenost se skládá z ohromného množství vjemů a zážitků a je těžké ji slovy celou zachytit. Pokusím se ji popsat co nejprehledněji a začnu chronologicky.

## *Zázemí, přístup a struktura univerzity*

Od prvního momentu, kdy jsem začala se školou komunikovat, jsem byla potěšena vstřícností koordinátorů. O zahraniční studenty se Falmouth University stará opravdu vzorně. Poskytuje například program v prvním týdnu po příjezdu sestávající z informačních setkání, prohlídky kampusu školy, brunchu s pedagogy kateder a poznávacích výletů po Cornwall. Navíc jste neustále ujišťováni ze strany

koordinátorů i pedagogů, jak si váží toho, že jste si vybrali právě Falmouth Univerzity a že mít zahraniční studenty je pro ně velmi obohacující.

Na škole jsem se ocitla mezi teenagery a byla téměř nejstarší v ročníku, protože v oboru tance zde existuje pouze bakalářské studium (a ještě k tomu je střední škola v UK o jeden rok kratší než v SR). Jako všichni studenti přijíždějící v rámci programu Erasmus jsem byla automaticky zařazena do 2. ročníku bakalářského studia. Na výběr je obor Interpretace tance anebo Choreografie. Zvolila jsem si choreografii. (Magisterské studium je na Falmouth university pouze mezioborové a někteří choreografové ho také absolvuji. Avšak magisterský stupeň je koncipovaný spíše jako doktorandský v SR, takže si studenti vybírají předměty sami nebo pracují individuálně a například tréninky jen pro magistry neexistují.)

Co mě v úvodu do studia mile překvapilo bylo zázemí, které škola poskytuje. Academy of Music and Theatre Arts sídlí v tzv. Performance centre. Budova (otevřena teprve v říjnu 2010) disponuje kolem dvanácti různých sálů (z toho dva taneční katedrou





nejvíce využívané o velikosti 250 m<sup>2</sup>), které jsou většinou z jedné strany prosklené s výhledem do obrovského parku a pastvin, které tvoří okolí univerzity. V každém sále je aparatura, která je studentům neustále k dispozici, ve většině také světelná technika. V Performance centru pracuje množství techniků, kteří vám pomůžou od nasvícení po sestřihání hudby a v jejich skladě si můžete vypůjčit vybavení jako je kamera či například vodotěsný mikrofon. V budově je také divadelní kavárna a pokladna, protože vedle toho, že celodenně slouží studentům, provozuje ji komerční produkční jednotka, která je pořadatelem veřejných představení a koncertů v těchto prostorách. Zkrátka, aby se studentům dostala možnost vídat na scéně uznávané umělce i v oblasti téměř venkovské, jsou zváni přímo do prostor školy (což ale neznamená, že by studenti měli vstup na představení zadarmo).

Co se týká přednášek, probíhají v dalších prostorech univerzity, zejména v budově knihovny, kterou umělecká Falmouth Univerzity sdílí, stejně jako celý kampus, ještě s Exeter Univerzity (tam studují přírodovědci, důlní inženýři atp.). Když tedy nejedete zrovna na přednášku o analýze představení, můžete zavítat třeba na lekci o chování brouků, jak se můžete dozvědět z obrazovky před učebnou informující o probíhajícím programu. Mix oborů dvou univerzit se projevuje také ve fondu knihovny, kde se mísí bohaté sbírky převzaté z Dartington Collage of Arts a hned ve vedlejší polici najdete inspiraci například v knihách o životním prostředí (mimochodem toto téma je na škole velmi přítomné, také kampus univerzity je koncipován jako komplex ekologických

staveb s travnatou střechou a solárními panely). V „luxusních“ vnějších podmínkách pro mě však byl nejpříjemnější fakt, že nikoho nenapadne nedůvěřovat studentům a něco například zamykat. Do sálů, pokud tam není výuka, můžete kdykoliv do 22 hod, knihovna obsahující mnoho „flexibilních“ učeben s počítači i vybavením na promítání je otevřená nonstop, půjčování i vracení materiálů si se svou kartou obstaráváte sami. Protože internát je hned vedle, v pozdních hodinách můžete v pohodové knihovně atmosféře na gaučích vídat studující třeba i v pyžamu.

Z úvodních setkání na škole mi v paměti zůstalo několik vět pedagogů, které

charakterizují přístup školy, která se charakterizuje jako „kreativní víceoborová umělecká instituce pro přehodnocování konvencí a přemýšlení o výzvách“ (citace z webu univerzity). Dozvěděli jsme se například, že „největším riskem na škole je neriskovat“ a že „studium je prostorem pro to, abychom experimentovali i chybovali, protože právě tady si to na rozdíl od kariéry můžeme dovolit“. Také, že „od nás neočekávají, že vytvoříme zrovna svá životní díla, ale že budeme testovat sebemenší idey a zkoumat je do hloubky raději než je rozvíjet do široka“. Musím přiznat, že slyšet na škole od začátku takovéto výzvy, bylo velmi osvobozující. Aniž bych chtěla vyznít jako vyvolávačka hesel, k vyjádření celého přístupu a atmosféry školy se mi vybavují slova jako: respekt, důvěra, podpora a svoboda.

Jaká tedy byla náplň studia? Každý den dopoledne probíhaly tréninky. Odpoledne jsme pak měli specializované předměty, ve kterých spočívalo těžiště studia. Jednou týdně pak ještě probíhaly přednášky a konzultace k předmětu Researching Dance: Theories & Contexts. Školní rok byl poskládan víceméně z pětítýdenních bloků, takže jsme jeden svůj hlavní choreografický předmět ukončili zkouškou už v polovině semestru a druhý probíhal až po něm. Vyučující pedagogové různě cirkulovali.

### Tréninky

Tréninky nebyly nijak hodnocené ani známkou, ani kredity. Nicméně účast na nich byla povinná. Sloužily jako fyzická příprava studentů a nijak přímo nesouvisely s teoretickými informacemi ostatních předmětů. V rozvrhu jsme měli zapsanou čtyřikrát týdně tech-



niku Contemporary Dance. Název jsem si pochopitelně přeložila jako Současný tanec ve středoevropském chápání termínu a pak jsem byla dost zmatená z faktického obsahu tréninku. Po nějakém čase stráveném v UK jsem však pochopila, že se tam pod Contemporary Dance myslí všechny techniky od moderního tance až po současnost. Mluví-li Angličan o Současném tanci ve středoevropském slova smyslu, používá pojem New Dance, Independent Dance, popřípadě Postmodern Dance (referující spíše na americký tanec). Hlavní rozdíl mezi VŠMU a Falmouth Univerzity byl ovšem v tom, že angličtí pedagogové nepovažují za důležité moderní a současné taneční techniky od sebe příliš odlišovat, používají některá tradiční cvičení podle vlastních zkušeností a uvážení, co zrovna studenti potřebují. Vyučující nám na začátku sdělili, z čeho budou při trénincích převážně vycházet, nicméně se chodilo na trénink Simona či Polly, nikoliv na techniku Marthy Grahamové či Merce Cunninghama. Výuka rozhodně neobsahovala informace o tom, jaké jsou typické znaky té dané techniky a jak je od sebe rozlišit.

Trénink se Simonem Birchem přibližuje rozhovor na konci článku. Ob týden se Simonův trénink střídá s výukou Polly Motley, která vycházela z techniky Merce Cunninghama. Používala tedy cunninghamovská cvičení, pouze variace se pak od techniky dost lišily. Na rozdíl od výuky na VŠMU Polly Motley při hodinách nepoužívala některé teoretické, postmodernu utvářející, koncepty Merce Cunninghama jako je například princip náhody či nezávislosti tance na hudbě; cvičení jsme prováděli na přesné takty velmi taneční hudby.

Jednou do týdne jsme pak měli techniku Contemporary Dance ještě s dalším jiným vyučujícím. Do konce října nás vyučovala Malaika Sarco-Thomas. Její tréninky se od obou výše popsaných velmi lišily. Malaika často používala explorační pohybu nebo zadání Kontaktní improvizace, ve vazbách a variacích pak vycházela ze zkušeností s Flying Low Davida Zambrana a Axis Syllabus Freye Fausta. I tyto hodiny byly, ostatně jako všechny technické tréninky, velmi dynamické, nejednalo se o poklidné ponoření se do výzkumu pohybu, ač se v nich prvek explorační objevoval. Dalším pedagogem Contemporary Dance

byla Grace Sellwood. Pohybový materiál kombinací byl obdobný, jako při tréninku současného tance na VŠMU. S tím rozdílem, že Grace více zařazovala také čistě posilovací cviky. (Kromě současného tance vyučuje také Pilates).

Malaika Sarco-Thomas dvakrát do týdne vyučovala také trénink „Ballet“, který někdy působil „současněji“ než některé hodiny Contemporary dance. Někdy mezi klasická plié a battements tendus zařadila například výzkum vztahu sedacích kostí a pat či jsme k osvětlení vztahu malíkové hrany paže a zad třeba prováděli aikido roll. V září jsme začali základním posilováním na zemi a přípravou u tyče, postupně jsme už však tyč vůbec nepoužívali a hodina se čím dál více ubírala směrem k improvizacím. Pracovali jsme s konceptem krychle, vycházející z improvizáčních metod Rudolfa Labana a Williama Forsytha. Dalším pedagogem baletu pak byla Jane Castree, která hodinu pojímala mnohem tradičněji včetně klasické hudby (na rozdíl od Malaiky, kdy jsme prováděli jeté třeba na rep). Používala jednoduché kombinace, vyžadovala čistotu provedení raději než přílišný rozsah pohybu a naprostou koncentraci.

Průpravu tanečních technik ještě doplňovala jednou do týdne ranní jóga. Co se týká celkové technické úrovně studentů, byla mezi třiceti lidmi v ročníku velmi různorodá, avšak celkově nižší než na VŠMU. Studenti, kteří nastupují na univerzitu, se před tím tanci věnovali pouze jako zájmové činnosti (nejso



absolventy konzervatoří, ty mají totiž v UK status vysoké, nikoliv střední školy). Jak jsem pak viděla v choreografickém modulu a některých výstupech interpretů, studenti jsou však většinou velmi kreativní a koncentrovaní v používání a rozvíjení jejich vlastního pohybu, který odpovídá jejich osobnosti, stylu a úrovni, nezávisle na vyučovaných technikách. Co však podle mě studenti velmi postrádali, bylo hlubší chápání struktury a fungování těla. Což je pochopitelné, když žádný z technických tréninků nedoplňoval teoretický základ. (Myslím, že studenti absolvovali nějakou lekci anatomie v prvním ročníku, avšak podle jejich dotazů například při hodině jógy měly opravdu jen elementární znalosti).

Když pak v lednu (namísto běžného rozvrhu platícího do Vánoc) probíhaly workshopy se zahraničními hosty, zúčastnila jsem se hodin s Malcolmem Manningem. Jeho workshop byl vlastně první lekcí na škole, kdy jsme se systematicky bavili o fungování a struktuře těla. Používal zadání od Steva Paxtona z Material for the Spine a cvičení Feldenkraisovy metody. K praktickým lekcím ještě doplním zmínku o jamech kontaktní improvizace, které probíhaly každý středeční večer. Byly otevřené také pro veřejnost a na jejich organizaci se podíleli jak někdejší pedagogové, tak studenti.

### *Specializované předměty*

První ze specializovaných předmětů pro choreografy byl Choreographic Skills pod vedením Simona Birche, který probíhal třikrát týdně celé odpoledne. Sestával především ze zadání, na kterých jsme samostatně pracovali. Na předmětu jsme se v úvodu zabývali fenoménem tvůrčího procesu a také tématem „vlastnění“ a „původnosti“ díla. Vyučující dále rozebíral například jak choreograf „manipuluje“ s divákovým vnímáním času. Zadání úkolů pro tvorbu zněla kupříkladu: „dvacetisekundová choreografie, při které se chodidla nepohnou z místa“ anebo „fyzicky závislý avšak nezávislý v čase“. Někdy jsme měli určeno, že musíme pracovat ve skupině, jindy bylo naprosto na nás, jestli si vytvoříme vlastní sólo či bude naši choreografii tančit někdo jiní. Několikrát jsme také pracovali s druhou polovinou ročníku – s interprety. Svůj nápad jsme měli zpracovat do výstupu obvykle o maximální délce kolem sedmi minut.

Od prvního momentu jsem byla mile překvapena koncentrací a zápletem studentů a rozmanitostí dílek. Spolužačka tak například vytvořila performance sestávající z vyplňování štosu nesmyslných formu-

lárů o záchraně stromů (splnění zadání „pohyb a záměr jdoucí do různých směrů“), jiní zase vytvořili čistě taneční choreografie. Všechno mělo svou vlastní hodnotu, pedagog nikdy nikomu neřekl, že je to špatně. Velmi jsem oceňovala, jak konstruktivně vedl zpětnou vazbu a byla jsem naprosto nadšena ze spolužáků, s jakým zájmem všechny výstupy diskutovali a uměli mluvit o těch svých. Simon Birch používal ke komentování děl tzv. Critical Response Process, který sestává s několika kroků v přesném pořadí, ke kterým nás postupně vedl.

Předmět byl zakončen zkouškovou choreografií se zadáním „Myšlenka změny“ s libovolným počtem interpretů a ústní zkouškou. Ta byla vedena jako interview s umělcem o prezentovaném díle, tzn. že jsme mluvili o svém tvůrčím procesu, výzkumu, inspiracích atp.

Další modul pro choreografy, který začal po ukončení toho předchozího, se jmenoval Choreographic Collaboration s podtitulem Music and Dance. Dvakrát do týdne jsme se na něj scházeli pouze choreografové, čtvrtky jsme pak byli celý den společně s hudebníky, kteří si tento modul zvolili (byli mezi nimi jak interpreti, tak skladatelé). Předmět vedený choreografkou Katrinou Brown a skladatelem Chrisem Bestem se ubíral po dvou hlavních kolejších. Zaprvé jsme se zabývali vztahem tělo-zvuk-prostor, což byl i název závěrečného výstupu pouze choreografů. Zadruhé jsme ve spolupráci s hudebníky zkoumali, jak tvořit dílo, kdy spolu pohyb a zvuk komunikují, nicméně mají svoji vlastní hodnotu a nezávislost.

Předmět byl velmi rozmanitý. Sestával z improvizáčních cvičení, při kterých jsme se seznamovali s hudebníky, z přednášek (např. o dílech Johna Cage, o Anně Terese De Keersmaeker s hudbou Steva Reicha, o Meg Stuart, o Forsytheově práci s prostorem ...) a dále jsme měli workshopy s externími hosty (např. o používání nahrávacích technologií). Samozřejmě jsme také dostávali zadání pro samostatnou práci. V dílčích zadáních jsme například tvořili společný výstup hudebníků a choreografů čerpající z určeného obrazu. Často jsme při předmětu pracovali mimo sály a vytvářeli výstupy site-specific v budově a okolí Performance Centra, které bylo na takovéto počiny opravdu inspirujícím prostředím. Poslední týden před Vánoci a leden jsme pak strávili samostatnou přípravou závěrečných představeních ve zvolených skupinách nebo duetech hudebníků a choreografů. Někteří spolužáci si vybrali představení v tradičnějším prostoru sálu, mnozí jsme však vy-

tvořili site-specific (moje skupina například připravila „3:1 for Changing Room“ v šatně se sprchami). Zároveň jsme ke zkoušce psali závěrečnou případovou studii o spolupráci mezi tancem a hudbou, a to buď o umělcích anebo o konkrétním díle.

### *Teoretické předměty*

Jak jsem popsala výše, choreografické moduly občas obsahovaly kromě praktických lekcí také přednášky. Nicméně třetí z hodnocených předmětů byl čistě teoretický a jmenoval se *Researching Dance: Theories & Contexts*. Jednou do týdne jsme tak absolvovali přednášky různých pedagogů na téma týkající se současných pohledů na tanec. Témata zněla například: *Přístupy k tanečnímu výzkumu; Choreografie – za hranice disciplíny (Performance a každodennost); Komunitní tanec; Způsoby dívání se – vztah diváka a pohled*. Přednášky na sebe přímo nenavazovaly a jejich pojetí záviselo na přednášejícím. Odkazovalo se především na myslitele, tvůrce a díla přibližně od poslední třetiny 20. století do současnosti. Když občas zmínily příklady z hlubší historie, rozhodně se nejednalo o chronologický výklad dané epochy či životopisy umělců, ale spíše o poukázání na určitý fenomén nebo srovnávání přístupů napříč časem. Zaznamenala jsem několik pojmů a jmen, které se v přednáškách nejčastěji objevovaly: post-positivismus, post-strukturalismus – Michel Foucault, Jaques Derrida, Roland Barthes, André Lepecki; z umělců pak například: členové Judson Dance Theater, dále Xavier Le Roy, Jerome Bel, Pina Bausch, La Ribot, William Forsythe...

Na Falmouth University vůbec neznají zkoušky z teoretických předmětů ve formě, jaká se uplatňuje na slovenských a českých školách (neexistuje tedy, že by se studenti měli něco naučit nazpaměť a pak z toho byli zkoušeni). Namísto toho se hodnotí psané práce (k *Researching Dance* to byla jedna případová studie a jedna esej), které mají naprosto přesná pravidla pro strukturu, jazyk, referování i minimální počet zdrojů knih a periodik. Většinou bylo požadováno uvedení „teoretické čočky“ (například fenomenologie či gender studies) skrz kterou se na danou problematiku ve své práci student díval. Kromě konzultací s pedagogy předmětu byly všem vysokoškolákům k dispozici služby tzv. *Academic Skills Office* společné pro Falmouth a Exeter University. Nezávisle na oboru studia si tam studenti mohli domluvit konzultaci. Kancelář nabíže-

la podporu jak zahraničním studentům, pro které je angličtina druhým jazykem, tak i Angličanům, kteří chodili konzultovat správnost struktury či referencí.

### *Informovanost a podpora*

Na závěr bych shrnula, že podpora, kterou mají studenti na škole k dispozici, je pro nás opravdu nevídaná. Rozsah servisů zřejmě umožňuje i to, že je sdílí dvě velké univerzity dohromady. Kromě zmíněné *Academic Skills Office* si například můžete domluvit konzultaci ve školním centru pro kariéru a zaměstnanost studentů. Když jste na škole nováčkem, absolvujete test zkoumající pro vás nevhodnější formu učení a pokud zjistí, že jste dyslektik, ujme se vás příslušný podpůrný tým. S velkou ochotou dalších školních servisů jsem se setkala při řešení všech praktických záležitostí od ubytování až po odvoz na rentgen. Plně informováni jsme byli i co se týká odborných předmětů, ke všem jsme obdrželi handbook se základními informacemi o obsahu modulu, s profilem pedagoga a s kalendářem témat jednotlivých lekcí (což bylo opravdu potřebné, protože často se program týden od týdne lišil).

Univerzity v UK jsou komerční záležitostí – jsou placené, a tak se zkrátka snaží si své studenty získat a cítila jsem se na škole opravdu opatrována. Třicet lidí v ročníku pro mě sice bylo dost neobvyklé a například při trénincích bych přivítala méně spolužáků a při menším počtu studentů by byla zřejmě i úroveň jednotnější. Avšak díky neustálým zpětným vazbám a konzultacím samostatných prací jsem na škole celkově vnímala velmi individuální přístup. Úplně ve všech situacích byl evidentně hlavní zájem rozvoj studenta, nikoliv primárně splnění předepsané látky. Doufám, že všechny poznatky, nové vazby a nápady, které mi semestr na Falmouth University přinesl, co nejlépe využítuji dál. Jsem velmi vděčná za to, že mi VŠMU tuto zkušenost umožnila. A vlastně doufám, že budu mít příležitost se do Cornwall ještě vrátit. ■



foto: archiv autorky

# Rozhovor se Simonem Birchem

text J Jana Bitterová, studentka druhého ročníka  
magisterského studijního programu Tanečné umění na KTT

Simon Birch vede na Falmouth Univerzity druhý ročník bakalářského studia. Učí studenty choreografie specializovaný předmět Choreographic Skills, dále vyučuje jógu a několikrát do týdne vede tréninky Contemporary Dance, ve kterých čerpá z techniky Marty Grahamové. Rozhovor s ním přibližuje jeden z možných pohledů na taneční techniku, se kterým jsem se na škole (mimo jiných) setkala.

**JB: Studenti se při trénincích nazvaných Contemporary Dance setkávají s několika technikami (Graham, Cunningham, se „současným tancem“ čerpajícím z Flying Low či Axis Syllabus...). Co tě vedlo k obsahu tréninků, které vedeš?**

SB: Důvod, proč se na škole studenti setkávají s různými technikami je ten, že věříme, že to studentům dává širší perspektivu o tréninku. Když trénujete jakožto tanečník, znamená to, že cvičíte své tělo, aby se stalo artikulatelnějším, abyste měli sílu, vytrvalost a flexibilitu, abyste se vyhnuli zraněním a také porozuměli mechanice těla. Takže máte mnohem efektivnější nástroj na práci. Styl anebo technika nutně nediktují, jak se individuální student bude hýbat anebo jaké budou jeho vlastní umělecké myšlenky.

Co se týká obsahu mého tréninku: Věřím, že mít něco, co může být popsáno jako kodifikovaná technika, je výborná cesta pro lidi, kteří před tím, než se tu stali studenty, neměli mnoho technických zkušeností. Je to rychlá cesta, jak se zlepšit. Grahamovská Floorwork (i když ji nedělám úplně striktně tradičně) podle mě výborně posiluje páteř a také slouží také například tanečníkovi, který potřebuje nabýt kvalitu protažení dolních končetin do dálky. A to, že sedíš na sedacích kostech umožňuje, že můžeš s páteří pracovat velmi vyváženým způsobem. Také centrum gravitace je blíže podlaze, takže můžeš lépe pracovat s artikulací páteře a na zpevnění centra těla. Tedy pomocí pohybu, nikoliv prováděním posilovacích cviků.

Můj profesní trénink sestával především z technik M. Grahamové, M. Cunninghama a klasického tance. Ale hlavně Graham. A teď, když mi je 48 let a jsem potěšen, jak mé tělo funguje, tak cítím, že to bylo to, co mě připravilo. I když moje porozumění

ní těla čerpá z různých uhlů, mám také zkušenost s technikou Limona, Release technikou, Feldenkraisem... Zajímá mě učit grahamovskou Floorwork jako to, co tanečnický téměř přivede zpět do jejich těla. Dá jim formu pro používání páteře a dolních končetin, takže pak, když si stoupnou, může se forma jaksí rozvolnit.

Avšak rozumím také celé stylistické stránce techniky M. Grahamové. Grahamová samozřejmě vytvářela materiál pro svá díla a ten se pak vyvinul do techniky. Měl jsem to štěstí, že jsem měl učitele, kteří byli členové její úplně první skupiny. A ti vyprávěli, že se jednalo o velmi organickou procítěnou věc, která přišla z kreativní myšlenky, kterou Grahamové měla. A pak se z toho stala technika. Viděl jsem některá klasická díla, která se zdají být zatančena velmi brutálním, řízeným způsobem. Během posledních dvaceti let je kladen větší důraz na dlouhodobost tanečníků v rámci jejich kariéry. A reflektuje se, že tento agresivní způsob tréninku pro ně může mít velmi neblahý vliv pro budoucnost. Technika se stala velmi řízenou a tvrdou pro tělo a já neučím Floorwork tímto způsobem.

Myslím, že jedna z věcí, která mi pomohla techniku lépe chápat, bylo mé studium jógy. Protože jsem si uvědomil, že z ní také Grahamová čerpala, byly tam všechny tyto východní vlivy. Takže když se pak začnete dívat na Grahamové techniku z pohledu jógových pozic, zjistíte, že především Floorwork je vlastně jóga v pohybu.

**JB: Kde a s kým jsi studoval techniku M. Grahamové?**

SB: Měl jsem příležitost pracovat s Ninou Fonaroff, která byla jednou z prvních tanečnic Graham Com-



pany. Vedla obor choreografie v The Place v Londýně a byla hostujícím pedagogem v Northern School of Contemporary Dance v Leeds, kde jsem byl studentem. Přijížděla, i když jsem tam pak učil. Respektive bylo jí kolem osmdesáti když tam naposledy učila choreografii. A myslím, že některé věci, které učím v Choreographic Skills jsou založené na jejím přístupu. Na myšlenkách svobody, porozumění času a prostoru.

**JB: Na začátku svého studia v UK jsem byla zmatená z místních pojmů. Co je v Anglii nazýváno technika Contemporary Dance, nazýváme ve Střední Evropě moderní tanec.**

**Za současný tanec je u nás považován postmoderní tanec anebo to, co je v UK nazýváno New Dance.**

**Čili tanec, který může být považován za určitou negaci moderních tanečních technik...**

Ale nazvala bys DV8 postmoderní? Ano, jistěže nazvala. Avšak tanečníci, které jsem učil a kteří pak byli členy company, byli trénováni v moderních kodifikovaných technikách. Protože před tímto tréninkem byli naprostí začátečníci, dal jim formu těla a pak si mohli dělat, co chtěli. Nemyslím si, že moderní trénink je to konečné. Neučím tu studenty tradiční techniku Marty Grahamové, ale využívám ji, aby ve studentech zůstalo něco fyzicky velmi hluboce zakořeněného, co si pak každý může odnést do jakéhokoliv směru.

Takže bych prostě řekl, nevylévejme s vaničkou

i dítě. Netrénuji lidi, aby se stali členy Marta Graham Dance Company. V technice Grahamové se vyskytují aspekty, které jsou stylistické. Avšak jsou v ní také některé principy, které lidem přinášejí porozumění jejich fyzičnosti a to vede k tomu, že se můžou stát tanečníky a performery, jakými chtějí být. Takže někdy se lidé obávají: „Já nechci, aby moji tanečníci byli jako to anebo jako to“. Avšak jde mi jen o to, vypěstovat silné tělo, které je v bezpečí. I když to nemusí vyloženě ukazovat.

**JB: Jaký je tvůj názor na choreografie Marty Grahamové?**

SB: Viděl jsem stará černobílá videa velmi ranných choreografií. A myslím, že je úžasné, jak jsou tanečnice v nich silné, ale zároveň uvolněné a plné dechu. Pozdější díla pak začala být o hodně statictější. Takže co se týká estetiky, tak naprosto nejsou můj šálek kávy. Mám rád ranná díla.

Moje přítelkyně Nina Fonaroff pocházela z hudebního prostředí a žila v New Yorku v období, kdy tam byl Gershwin a Stravinskij a vlivy Les Ballets Russes. Vyprávěla mi, jak šla na jedno z ranných sólových představení mladé Grahamové. A totálně ji vyrazilo dech, když tuto ženu viděla tančit na jevišti ty nejryzejší a přitom nejúžasnější věci. Takže historicky se ve své době jednalo o něco velmi čerstvého a jedinečného. Avšak celkově to stylisticky a choreograficky není nic pro mě. ■



foto: archiv autorky

## Portrét Pavla Kršku

text | Michal Bázlik, študent druhého ročníka bakalárskeho študijného programu Teória a dramaturgia hudby v študijnom pláne Teória hudby

Pavol Krška (1949) je hudobným skladateľom, ktorý stojí mimo hlavného záujmu slovenskej hudobnej obce. Čiastočne za to môže zrejme aj fakt, že skladateľ nepôsobí v našom hlavnom meste, ale v Žiline. Krškova tvorba je žánrovo bohatá, zahŕňajúca viaceré kompozičné druhy komornej, symfonickej a hudobno-dramatickej hudby. Napriek tomu, že skladateľova komorná hudba je rozsiahla, ostáva stále neznámou.

Koncert s názvom Portrét Pavla Kršku sa uskutočnil v utorok 10. marca v koncertnej sieni Dvorana. O tom, že sa jeho hudba príliš nehrá svedčí i to, že na koncerte odzneli dve premiéry skladieb starých vyše dvadsať rokov. Podujatie je súčasťou projektu Katedry skladby a dirigovania HTF. Slabá propagácia zrejme zapríčinila pomerne skromnú účasť publika, čo v určitej miere poznačilo aj atmosféru koncertu. Peter Javorka (autor textu v bulletine) sa podujal povedať pár slov pred samotným začiatkom koncertu a uviesť autorský koncert Pavla Kršku.

Na úvod vystúpil akordeónista Michal Ochodnický v skladbe *Chorál, prelúdium a fúga pre akordeón*. Spočiatku nepôsobil úplne istým dojmom, no v druhej polovici svojho vystúpenia sa rozohral a využil expresívnu zvukovosť akordeónu, ktorú autor skladby umne nechal vyniknúť. Vo všetkých troch častiach kompozície dominuje lineárne vedenie hlasov na pôdoryse barokových foriem. Vo vertikálnej rovine tu vznikajú skutočne príkre súzvyky. Autor naplno využil svoje kontrapunktické myslenie najmä v tretej časti (fúge), kde sú jednotlivé hlasy pekne vystavané a odlišené. Zároveň prejavil zmysel pre hru so zvukom a farbou akordeónu - využíva často

krajné registre, vytvára rozsiahle plochy pianissima, ktoré strieda s forte atď.

Štvorčastová *Sonáta pre flautu a klavír* zaznela v podaní flautistky Júlie Hollej a klaviristu Petra Javorku. Dielo patrí ku Krškovým najnovším komorným kompozíciám. Harmonický jazyk je v nej omnoho priezračnejší, než v predošlej skladbe. Autor tu využíva vo väčšej miere ostinato. Džezový kolorit upúta poslucháča v prvej časti *Allegretto*, druhá časť *Lento* priniesla impresionistickú tému, ktorá evokuje fragment z Debussyho Faunovho popoludnia. Celkovo mala však kompozícia neoromantický nádych. Júlia Hollá pôsobila isto, jej sebavedomý výkon by však nebol vynikol bez podpory klaviristu Petra Javorku, ktorý sa ukázal ako empatický „spoločník flautistky“. Pre skladbu bolo príznačné i časté striedanie tempa a nálad v rámci tej istej časti.

*Tri piesne pre soprán a klavír na texty D. Hviešovej* boli jednou z premiérových uvedených skladieb P. Kršku. Predviedli ich sopránistka Michaela Kubištelová a klaviristka Klaudia Kosmelová. Poslucháčom mohla imponovať farba hlasu speváčky, no čo sa týka súhry, nenadviazali na výkon Javorku a Hollej. V uvedených piesňach je načrtnutá tonálna os, podobne ako v predošlej skladbe. V prvej piesni je

harmonicky zaujímavé napríklad striedanie molovej toniky so šiestym stupňom v rovnakom tónorode. Tento idióm autor využíval na dramaticky exponovaných miestach. Tretia pieseň bola „nasiaknutá“ lydicím módom, čo prirodzene vyznievalo ako príklon k slovenskej ľudovej piesni. Nebolo to na škodu, skôr príjemné oživenie.

Premiérovu uvedenú *Fantázia pre husle sólo* pochádza z obdobia, kedy Krška písal ešte atonálne. Subtilný interpretačný prejav huslistky Rozálie Tomáškovej sa podpísal pod nejednoznačný dojem z jej výkonu, ktorému miestami chýbala iskra.

Posledná skladba večera - *Klavírne kvarteto* je skladbou, v ktorej znovu badať jasnejšie načrtnutý tónálny plán. V kompozícii dominovali husle. Ako nositeľ tematického materiálu výrazne prevyšovali ostatné nástroje. Klavírne kvarteto s názvom *Ansamble AsynChronie* v zložení Rozálie Tomášková - husle,

Štefan Sojka - viola, Ľubomíra Verbovská - violončelo a Peter Javorka - klavír odviedlo optimálny výkon. V ich hre bol cítiť súlad výrazu i predstavy o základnom pohybe skladby.

Pavol Krška je skladateľom, ktorý si zaslúži uznanie hudobnej verejnosti, zahŕňajúc nie len jeho študentov, prípadne kolegov, ale všetkých, ktorí sa zaujímajú o súčasnú slovenskú hudobnú tvorbu. Koncert odkryl hudobný priestor, ktorý je málo známy a mohol by osloviť aj širšie publikum. Ak nechceme, aby naši (často zaujímaví) skladatelia písali do „zásuvky“, mali by sa podobné podujatia konať omnoho častejšie. Treba poďakovať iniciátorom tohto večera, teda študentom a pedagógom Katedry skladby a dirigovania VŠMU, ako aj interpretom, a zároveň podporiť ich v ďalšej práci. Nahrávka z koncertu si určite nájde cestu do prehrávača viacerých návštevníkov koncertu.





# ERASMUS NÓRSKO

text J Denisa Šeďová, študentka tretieho ročníka bakalárskeho študijného programu Tanečné umenie na KTT

Pocit akéhosi domáceho stereotypu a túžba zažiť niečo nové ma motivovali prihlásiť sa na Erasmus. Pri prezeraní zoznamu škôl, ktoré mi boli poskytnuté som sa nevedela rozhodnúť. Ponúkané školy som nepoznala a nemala som o nich žiadne referencie. Rozhodla som sa vybrať si podľa destinácie. Túžila som vyhládať si školu v blízkosti krásnej španielskej pláže s horúcim slnkom. Oči mi však prilákal nápis: UNIVERSITY OF STAVANGER NORWAY. Vedela som, že tam veľa študentov ešte nebolo. Neisto som si poslala prihlášku. Veľmi dlho som čakala na odpoveď, ktorá bola nakoniec kladná. Do chladného Nórska som odchádzala pred rokom 6. 1. 2014.

**P**o menších problémoch (so stratou batožiny a zmeškaného letu) som konečne pricestovala do nórskeho prístavného mesta - Stavanger. Zostala som očarená veľkosťou a vybavením campusu, v ktorom však tanečné oddelenie nesídlilo. Tanečné a hudobné oddelenie sídlilo na opačnom

konci mestečka. Silná ekonomická stabilita štátu sa odzrkadlila v každej oblasti. Úroveň ubytovania je neporovnateľná s našimi internátmi, kvalitou a cenovou reláciou (550€/mes.) V škole sme mali stálych profesorov jazzového a klasického tanca a ostatní boli hosťujúci, ktorí sa striedali po mesiaci. So striedajúcimi pedagógmi sa

nám samozrejme menili aj tanečné techniky. Zúčastnila som sa techniky Gaga. Gaga je tanečná technika, resp. pohybový slovník vynájdený izraelským choreografom Ohadom Naharinom. Je to hlavný spôsob prípravy pre profesionálnych tanečníkov Batsheva Dance Company v Tel Avive v Izraeli. Absolvovala som 15 hodín intenzívneho kurzu. Vyučovala ju Emma Roszgoni z Osla a izraelská učiteľka Hagit Yakira. Ďalej som absolvovala moderný tanec s nórskou tanečnicou



Pohľad z tanečného oddelenia univerzity.



Workshop s Jarekom Cemerekom

Ratih Windrati, Jarekom Cemerekom, Siri Dybwik. Flowwork s izraelským pedagógom Noam Carmel. Myslím si, že veľkou výhodou nórskej univerzity je jej už spomínaná ekonomická samostatnosť. Študenti majú možnosť intenzívne pracovať s pedagógmi a choreografmi z celého sveta. Nadväzovať s nimi bližšie vzťahy a stretávať sa s nimi každý rok. Môžem povedať, že som mala veľké šťastie a rýchlo zapadla do kolektívu. Všetci študenti plynulo rozprávali anglicky a väčšinou som sa cítila ako jedna z nich. Napriek tomu, že sme tam boli iba dve študentky programu Erasmus, celé vyučovanie prebiehalo v angličtine. Všetci sa k nám správali veľmi priateľsky. Záverečné skúšky prebiehali pre mňa trochu netypicky. Nehodnotili nás pedagógovia, s ktorými sme pracovali, ale univerzita pozvala pedagógov z iných škôl. Bola to pre mňa nová skúsenosť. Bola som hodnotená niekým, kto nepozná mňa, moju prácu na hodine, či môj celkový progres. Myslím si, že študijný pobyt mi dal veľa, či už po profesionálnej alebo súkromnej stránke. Naučila som sa samostatnosti, spoznala som veľa nových ľudí a nadviazala priateľstvá po celom svete. Mala som možnosť pracovať s rôznymi pedagógmi, či už počas školy, alebo mimo nej. Pracovala som ako interpret, ako pedagóg, či choreograf. Keby som sa mala opäť rozhodnúť či sa prihlásiť na program Erasmus. Určite by som sa prihlásila a určite by to bola znovu UNIVERSITY OF STAVANGER.



Plagát k záverečnému predstaveniu 2. ročníka



foto: archív autorky

Priekestolen.

# Axiomatické lákadlo v divadle Lab

text J Jana Bitterová, studentka druhého ročníka  
magisterského studijního programu Tanečné umenie na KTT

Jakožto studentka pátého ročníku Katedry taneční tvorby HTF VŠMU jsem zimní semestr strávila mimo Bratislavu na studijním pobytu Erasmus. Když se pak po mém návratu ve čtvrtek 12. 3. konala repríza z dvou choreografií složeného představení Axiomatické lákadlo v Divadle Lab, nenechala jsem si ujít příležitost vidět spolužáky zase na jevišti.

**B**yla jsem zvědavá, jaká díla začátkem školního roku vznikla. Jako každým rokem se totiž i v září 2014 někteří studenti Katedry taneční tvorby pod vedením hostujícího choreografa a pod záštitou doc. Marty Polákové, ArtD. věnovali tvorbě nového představení. Těšila jsem se do Labu o to více, když jsem věděla, že letos byl k tomuto projektu přizván choreograf a tanečník Yuri Korec.

Vezmu to však po pořádku. Večer zahájila choreografie doc. Marty Polákové, ArtD. nazvaná Fly & Fall. Na jevišti si dvojice studentů hrála s běžnými slovy jako „ideš“, „idú“, „nejdem“, „ne/bojím“. Přehazovala si je mezi sebou jako pingpongový míček, zatímco další dva tanečníci vytvářeli z pruhu pružné látky smetanové barvy tajuplnou scénografii linií na podlaze, aby se pak k hravé řeči na chvíli přidali. Slova se postupně rozplynula bez dalšího přímého odkazu ve zbytku choreografie, textilie však zůstala

ústředním motivem celého díla. Jen občas zůstala skrčená u kraje zatímco na scéně se pětice tanečnicků (Lukáš Bobalík, Eva Priečková, Miroslava Poloncová, Andrej Štepita a Barbora Janáková) střídala v pohybových obrazech, někdy rozměrných zaplňujících celé jeviště tancem se vzájemným zvedáním partnerů a stojkami, jindy menších, ve kterých bylo vypíchnuto několik gest rukou. Nejvýrazněji mi však v paměti zůstaly scény, kde se rozmanitými způsoby používal právě onen pruh látky. Jednou nesl tanečnici, která na něm dováděla jako na vlnách, jindy evokoval graduující nebezpečí nestabilního povrchu, poté se do něj studentka zavěsila, aby mohla plavat vzduchem. Po dalším setmění scény, které několikrát striktně oddělovalo jednotlivé obrazy, pak před diváky vznikl obraz visící kukly, skrývající tanečnici. Tleskám plynoucímu, proměnlivému a umě provedenému „létání“ studentů na příjemnou hudbu Lenky Novosedlíkové.

Choreografie Yuriho Korce, nazvaná Sezónne lákadlo začínala obdobně jako první kus – hrou se slovy. S tím rozdílem, že hlasy se nyní ozývaly ze tmy a ze všech stran scény, vytvářejíc tak jakoby 3-D efekt. Brzy se však ukázalo, že rozdílů s předchozí choreografií je více. Tedy vlastně, že se jedná o dílo totálně odlišné. (Až na podobné interpretační obsazení; k Lukášovi Bobalíkovi, Evě Priečkové, Miroslavě Poloncové a Andrejovi



Štepitovi se přidali studenti Michaela Althapová, Michal Freriks, Michal Toman a Jana Urbanová.)

Slyšíme rytmicky šepтанé slovo „voda“ a postupně voiceband doplňuje slovíčka s vodou asociačně spojená. Bude následovat lyricky laděné dílo v podobném duchu jako předchozí choreografie? Kdepak, po tomto entré se ocitáme hned v hlučné společnosti. Postupně chápau, že tahle voda nebude žádným opuštěným horským jezezem, ale místem setkávání

konkrétních lidí a jejich minipříběhů. I když se na jevišti objevují různá podivná stvoření, například něco mezi obdivuhodně mrštnou rybou a elegantem v oblečku hodném veřejné pláži. Postupně se však profilují různorodé nezapomenutelné postavičky s charakteristickými gesty, která se v obměněných verzích a situacích opakují a tvoří tak dílo kompaktně propojeným. Letní pohodová hudba se střídá s tichem a choreografie si s ní promyšleně hraje. Jsou tu momenty zadržetí a totálního zpomalení zatímco hudba pádí a jindy je vyplněn každý beat. Během trhání v rytmu se postupně, jakoby pod prahem, rozvíjí ještě další akce (např. přesouvání prostorem a přeskupování do roztočivých tvarů). Nikdy nevíte, co vás na jevišti čeká. Scény „plážových šviháků“

se mění na výjev šílených třesů přidušených těl pod vodou. Ryba plazící se po zemi. Uchechtávající se slečinky na pláži. Z nesmělého setkání ženy a muže, postaveného na minimalistických a přitom vypovídajících pohybech nohou a hrudníku, které se vizuálně doplňují, se najednou vyloupne salto. Tři mladíci se v tanci zabývají jednoduchou mechanikou pohybů paží a vztyčenými palci, aby jimi pak jen tak mimochodem ohodnotili imaginární kočku pláže. Významná hvízdnutí, po-



hledy, předvádění se a stydlivost. Takové interakce z veřejné pláže jsou do díla přeneseny. S humorem a přitom se smyslem pro detail a velmi propracovaně. Tak, aby každé gesto mělo v choreografii své místo a každá šílenost třesoucího se, plazícího nebo prostorem letícího těla dospěla do kompaktního výjevu. Měla jsem zážitek lehkosti a přitom radikálnosti v tom, co se odehrává. O což se kromě choreografie zasloužilo nekompromisní nasazení všech účinkujících. Bravo! Jsem ráda, že jsem tuto reprízu po svém návratu do Bratislavy stihla. A doufám, že se odehrají ještě další pro případ, že třeba někdo odjel na Erasmus na celý rok anebo byl zkrátka o tenhle zážitek prozatím ochuzen.



foto: Vladimír Slaninka



# Od canzony cez sonátu, až po concerto

text J Anton Jaro, študent druhého ročníka  
magisterského študijného programu Skladba na KSD

Jeden z druhových predchodcov koncertu bola sonáta (*sonata in trio*, ako aj „veľká sonáta“ stredného baroka). Predchádzala jej ensemblová *canzona*. Môžeme povedať, že išlo o staršiu „sestru“ sonáty v renesančnom šate, ktorá pripravila cestu týmto viacčastovým druhom (triová a sólová sonáta, sólový koncert).

Vznikla ako transkripcia francúzskeho (parížskeho) renesančného *chansonu*, ktorého pôvod zas siaha až k nizozemskému *ricercaru*. Objavovala sa ako *canzona franceze*, *canzona da sonare*, prípadne aj ako *fantasia* (parížsky *chanson* vytvoril cestu aj talianskemu *madrigalu*). *Canzona* spolu s *ricercarom* pre klávesové nástroje zas tvorili predchodcov barokovej fúgy. Ensemblová *canzona* sa ako formový druh uplatňoval najmä v polychorálnych dielach. Tento ensemblový typ sa teda vyvíjal iným smerom ako typ určený pre klávesové nástroje. V Gabrielihov viaczborových dielach nachádzame početné využitie *canzon* ensemblového typu. Napriek sporom v otázke inštrumentácie môžeme povedať, že nástrojové obsadenie tvorili cornety, trombóny, husle, violy + basso continuo (organ). Z ensemblovej *canzony* sa technikou viacnásobenia hlasov vyvinulo *concerto-ripieno*, ktoré ako geneticky najstarší typ inštrumentálneho „tutti“ koncertu z hľadiska materiálového a sólového kontrastu neprinieslo nič zásadného. *Canzony* pre malé (trio) a sólové obsadenie sa začali objavovať zhruba dve desaťročia po ensemblových. Talianski skladatelia ako **Tarquinio Merula (cca 1594- 1665)**, **Maurizzio Cazzati (cca 1616- 1678)**, **Giovanni Legrenzi (1626-1690)**,

G. Bassani a iní, skladali *canzony* pre malé obsadenie dvoch huslí (nástrojov vyššieho, melodického registra) a *continua* (violončelo+čembalo), pričom postupom času forma a názov pomaly ale iste, typologicky splynuli s triovou sonátou (v zmysle vývinu). **Maurizzio Cazzati** má veľký podiel na tomto prerode, čím tak pripravil pôdu pre **Arcangela Corelliho (1653-1713)**, či **Giuseppe Torelliho (1658-1709)**, ktorí tento hudobný druh naplno ukotvili v skladateľskom svete.

Snaha o bližšie usporiadanie vývojového aspektu sonáty v tomto období (baroka) by si vyžadovala samostatnú prácu, pretože práve tu sa ukazovala jej najväčšia rôznorodosť. S ohľadom na rôznu designáciu, ako sme už vyššie spomínali, tak aj „sonata“ splyvala s viacerými druhmi ako *concerto*, *sinfonia*, (formovo mohla vykazovať znaky *siuty* tancov, alebo sledu variácií a pod.). Pôvod slova pochádzal z prídavku (používaného napr. ku *canzone*) *per sonar* (*da sonar*), ktorým sa v 16. storočí vymedzoval inštrumentálny útvar od vokálneho. Všeobecne ku dôležitým skladateľským počinom vo vývoji nesporne patrilo postupné uberanie z množstva kontrastných úsekov (napr. typickým bol častý kontrast v striedaní (rýchleho) párneho a (pomalého) nepárneho metra).

Vybrané úseky boli čoraz viac predĺžované, až vznikali tonálne odlišné samostatné časti. Tie mali rôzne spracovanie, tak ako polyfonické, aj homofonické. Obsadenie tvorilo 2 (neskôr len 1) a viac hlasov (6-8), s rôznou preferenciou jednotlivých druhov nástrojov (napr. sláčikových). Podľa okolností sa prostredníctvom rôznych chrámových (cirkevných), komorných (šľachtických, svetských) udalostí, postupne vyšpecifikovali dva typy sonáty (v triovom, či sólovom obsadení). Sonátou, ktorá sa vo veľkej miere predvážala v chrámoch, bola *sonata da chiesa*. Mala viac polyfónny charakter v zmysle využívania kontrapunktickej techniky spracovania hlasov. Harmonicky pôdorys však čoraz viac vytvárala tonalita. Pôsobenie modálnej harmónie sa stávalo zriedkavejším. Jej základná podoba pozostávala zo štyroch častí s tempovým kontrastom Pomalá-Rýchla-Pomalá-Rýchla. V tomto období profilovania však nájdeme veľa odlišností ohľadom tempového usporiadania a počtu jednotlivých častí sonát. O nič menej pestré to bolo aj s druhým známym typom triovej sonáty zvanej *sonata da camera*. Charakterom sa približuje suitovému, tanečnému žánru (prelúdiu, allemanda, corrente, sarabanda, atď.), pričom aj tu nájdeme rôznorodé usporiadanie a výnimkou nie sú ani zakomponované netanečné časti. Treba podotknúť, že aj medzi spomínanými typmi sonát, nájdeme „hybridné“ kusy, ktoré vo väčšej či menšej miere vlastnia znaky oboch typov.

Sólová sonáta v období 17. storočia bola chápaná ako hudobný druh určený pre sólový nástroj so sprievodom. Tento pendant monódie, podobne ako monódiu, teda obsahoval dve osnovy pre sólový a sprievodný hlas. Kde pri monódiu bolo v popredí slovo s textom, v sólovej sonáte stála virtuózna intencija. Do popredia sa kládol dôraz na pohyb sóloveho hlasu, pred zásadami polyfónie. Vývoj sprievodného hlasu tiež nezaostával, ale postupne naberal na tematickosti, či už rozkladaním (v zmysle rozpadu), zjednodušovaním, „pseudopretváraním“ polyfonicko-kontrapunktického podložija, alebo pridaním obligátneho basového nástroja, ktorý určitým spôsobom reagoval (komunikoval) so sólovým hlasom. Týmto spôsobom sa čoskoro zotrela kvalitatívne hranice medzi sólovou (mladšou) a triovou (staršou) sonátou, ktorá mala určitý náskok vo vývoji.

Vrcholný barok priniesol všeobecne metrickú stabilitu súvisiacu so symetrizačným procesom, na základe čoho sa vyprofilovali časti sonáty ako uzavreté celky, ktoré vytvárali vzájomnú proporcionalitu s vlastnou

charakterovou vyhranenosťou. Vo všeobecnosti tiež vnútorné vývinové procesy napomáhali k postupnému utvoreniu tematického oblúka so žiaducou klenbou.

Významným skladateľom, ktorý značne dotiahol triovú a sólovú sonátu do jej dokonalej podoby bol Arcangelo Corelli. Corelliho sonáty sa stali základom pre podobu *concerta grossa*, ktoré využívalo väčšie obsadenie. V baroku nájdeme rôzne varianty concerta. Typické obsadenie corelliovského concerta grossa pochádzalo z obsadenia triovej sonáty (concertino) a sprievodných hlasov (ripieno). „Súboj“ sa odohrával medzi vzniknutými inštrumentálnymi telesami. Sólisti stáli proti sebe spolu so svojou sprievodnou skupinou tak isto, ako vychádzal koncept súperenia z polychorického štýlu. Narábanie so sólovými hlasmi však nebolo tematické a osamostatnené natoľko, ako u concerta grossa Giuseppe Torelliho, ktoré bolo de facto sólovým koncertom v pravom slova zmysle.

Keď sa do vznešeného Corelliovského husľového spôsobu hry vmiestila virtuoza Giuseppe Torelliho, za určitých podmienok môžeme pomaly ale iste hovoriť o prvom koncerte. Experimentovanie s husľovými sólamy u Torelliho viedlo ku zavedeniu nových princípov v rámci koncertantného štýlu. Osamostatnené sóla, ktoré sa objavovali čoraz častejšie medzi „tutti“ pasážami a z nich vychádzajúce kontrasty, položili základy pre vznik pravého koncertu, respektíve takého, aký ho poznáme v dnešných súvislostiach. Virtuozita, ako podstatný nástroj pre tvorbu technicky náročných pasáží, tvorila základný kameň pre spomínané inovácie. Takéto virtuózne úseky sa objavujú v dochovaných štúdiách zvaných *Perfidie*. Obsahovali určitý druh virtuózneho kontrapunktu (*contrapunto perfidiato*), ktorý sa pravdepodobne mohol použiť na rôzny spôsob (arpeggio, ozdoby a pod.), v danom mieste concerta (grossa). Virtuózna zložka nesporne ovplyvnila dobový inštrumentalizmus, ako aj diferenciácia plného a deleného zvuku. Pojmy ako „concertino“ označovali skupinu sólistov, „ripieno“ – dopĺňujúce nástroje (v nesólovej úlohe), „grosso“ – veľká skupina nástrojov (sprievodná, súperiaca), tutti – spojenie, súhra všetkých telies. Vzorom koncertného útvaru bol Torelliho dvojkonzert (husľový). Pozostával z dvoch huslí a spoločného basu, vrátane continua. Tematickosť sóla je u Torelliho omnoho vyvinutejšia a zrejmejšia ako u Corelliho, abscentuje tu však tematický kontrast medzi sólom a tutti. Ten nachádzame až u **Antonia Vivaldiho (1678-1741)**,

ktorý vyrovnáva kvalitatívnu rozdielnosť sólového koncertu s dvojkoncertom.

Aj napriek tomu, že reprezentatívny žáner baroka tvoril dvojkoncert a skupinový koncert, vďaka trendu virtuózneho inštrumentálneho prejavu nastal veľký záujem o žáner sólového koncertu, ktorý nemal až takú jednoduchú cestu. Neobsahoval totižto také možnosti kontrastovania, aké prislúchali barokovým predstavám. Tieto peripetie úzko súviseli aj s ešte neukončeným monodickým procesom (sopránová polyfónia). Sólový koncert narážal na problém vytvorenia kolízie sólového nástroja s inými nástrojmi. Jedným z riešení bolo zrušenie hraníc medzi skupinou „grosso“ a concertino. Inštrumentálne hlasy z grossa sa vyčlenili tak, aby vznikol bohatší inštrumentačný účinok. Statický zvukový kontrast sa zmenil na dynamický, čomu pomohlo aj odbúravanie rozdielov medzi ritornelmi a epizódami. Významný kontrastný účinok tvorilo „unisono“, ktoré sa objavuje v ére vrcholného baroka, a to prekvapujúco tiež len u pár skladateľov (napr. Bach, Vivaldi). Svojou jedinečnosťou môžeme túto negáciu harmonického procesu formou unisona, prirovnať k postupom koloristického významu u Franza Liszta. Ďalším výrazovým prostriedkom vrcholného baroka bola konfrontácia úsekov bez continua s úsekmi s continuum. Stupňovanie procesuálnej horizontálnej dynamickosti skladby tvorilo základ snaženia skladateľov vrcholného baroka.

Čo sa týka formovej stavby koncertu, Giuseppe Torelli bol tvorcom cyklickej formy Rýchla-Pomalá-Rýchla. Akurát stredná (druhá) časť je u neho ešte vo väčšine prípadov trojdielna (pomalá-rýchla-pomalá).

**Antonio Vivaldi** bol skladateľom, ktorý dotiahol formu a význam sólového koncertu do podoby, určujúcej budúci trend tohto žánru pre nasledujúce storočia. Sám bol husľovým virtuózom a jeho tvorba pre tento, ale aj iné nástroje je veľmi široká. Nepochybne bol inšpirovaný údernými témami tutti obsadení, v rýchlych častiach „šmrncovných“ koncertov **Tomasa Albinoniho (1671-1751)**. Torelliho trojčasťovosť mu bola vzorom pre jeho vlastné koncerty, pričom stredná časť obsahovala už len jednu, zväčša pomalú časť. Prepracoval formu sólového koncertu do dokonalosti. Prejavilo sa to aj v homofónnych tutti úsekoch a sekvenčného spracovania výrazného tematického „záhlavia“. Koncert pre štvoro huslí nie je vždy chápaný vo význame, ktorý predurčuje názov, teda štvorkoncert. Často tým autor špecifikuje

minimálne možné obsadenie, ktoré teleso vyžaduje. Výplýva to z praxe, pretože nie vždy bol po ruke dostatočný počet muzikantov pre realizáciu a skladba tak vopred „naznačovala“ jej minimálne možné obsadenie. Dôležitosť tu zohráva aj iný, oveľa dôležitejší faktor. Významná časť zborového obsadenia štyroch huslí plnila sprievodnú – obligátnu funkciu, ktorá sa najviac objavovala v „arióznej“ druhej časti koncertov (afektívne ariózo vokálnej hudby malo veľký dosah na druhú časť inštrumentálneho koncertu). Tri husle dočasne vytvárali harmonicko-akordický podklad prvým husliam, ktoré sólovali. Základnými kontrastnými zložkami aj naďalej ostávali grosso s concertinom. Tento spôsob hudobnej „výstelky“ bol jeden zo závažných krokov k vytvoreniu typického harmonického podkladu nepoužívaného vo význame kontrastného telesa.

Virtuozita dosahovala v období vrcholného baroka nevidaných rozmerov, čo sa prejavilo v používaní rôznych figúr, unison a dobových efektov v dialógu s tutti. Vrchol svojho inštrumentálneho kompozičného umenia prepojeného s nástrojovým majstrovstvom, dosiahol v zbierke z roku 1725 s názvom *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (op.8). Obsahuje jeden z najpopulárnejších cyklov koncertov mimoriadneho významu – „Štyri ročné obdobia“ (prvé 4 koncerty zo zbierky). Vivaldi tu nastolil skutočný program, ktorý reálne nachádzame až u autorov 19. storočia. Literárnu predlohu mu tvorili pravdepodobne jeho vlastné sonety „Jar, Leto, Jeseň, Zima“. Všetky štyri koncerty sú nimi veľmi ovplyvnené a nevytvárajú jednotlivo len samostatnú cyklickú štruktúru, ale aj programový celok vyššej úrovne. Text sonetov je priamo vписovaný do nôt, ktoré obsahujú aj poznámky pre čo najlepšie uchopenie skladateľovho zámeru, určené interpretovi. Skladba tak prekypuje programovosťou v duchu barokovej hudobnej intencie. Počuť tu vtačí spev, štekot psov, búrkovú smršť, drkotanie zubov a iné. Autor tak naplnil svoje predsavzatie, ktoré vписal do spomínaného názvu celej zbierky husľových koncertov – *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* – Skúška harmónie a invencie.

Virtuozita sa na určitých miestach v skladbách prejavila aj ako nástroj tektonickej gradácie. Pováčšine sa vyskytovali v záverečnom úseku skladby, kde inštrumentalista sám predviedol extrémne využitie svojej nástrojovej hry. Bol to priestor, kde sólista uplatnil aj svoju improvizáciu schopnosť, postavenú na tematickom materiáli koncertu. Táto sprvu nezapísaná



súčasť skladby bola na danom mieste zaznačená ako cadenza (kadencia). Autori, alebo interpreti občasne zaznamenávali spôsob stvárnenia kadencie aj do nôt. Postupom času a storočí sa vyvinula do tej miery, že svojim postavením a významom ju v rámci cyklickosti koncertu nachádzame v dejovo neodnímateľnom postavení (Šostakovič – husľové, violončelové koncerty).

Pri určení jasných podmienok toho, čo definuje sólový koncert koncertom, môžeme pri jednotlivých skladateľoch hovoriť o „prvenstve“ v písaní tohto druhu pre ten-ktorý nástroj: **Giuseppe Torelli** – husľový koncert, trúbkový koncert; **Giuseppe Jacchini (1667-1727)** – violončelový koncert; **Tomaso Ablinoni, Antonio Vivaldi, Alessandro Marcello (1673-1747)** – hobojoy koncert; **Johann Sebastian Bach (1685-1750)** – čembalový koncert, **Georg Friedrich Händel (1685-1759)** – organový koncert, atď. V pokročilej vývojovej fáze koncertu 17. storočia nachádzame skladby, ktoré svojou ideou prekračujú hranice všednosti. Odklon od určitého stereotypného spôsobu vnímania koncertantného

štýlu predstavuje súborné dielo koncertov, ktorého jednota spočíva v jeho rozmanitosti. **Brandenburgské koncerty** J.S.Bacha nesú v sebe znaky nekonvenčných útvarov po každej stránke. Ich rozmanitosť vo veľa ohľadoch prevyšuje ich spoločné znaky. Extrémnosť v obsadení, forme a štýle je typickým elementom tohto súboru koncertov. Nachádzame tu aj sólové výstupy takých nástrojov, ktoré sa do tej doby v tomto kontexte vyskytujú iba ojedinele (corno di caccia). Z pohľadu stupňovania náročnosti na skladobný proces, ktorým toto dielo na sto percent oplýva, však nachádza svoje uznanie až oveľa neskôr, čím tak prekonáva časy nadchádzajúceho 18. storočia. Napriek klasicistickému prezentovaniu jednoduchosti a oprostenia sa od polyfonickej kompozičnej techniky, nachádzame aj v 18. storočí dramatický inštrumentálny spôsob odkazu vyspelej barokovej hudby (Bachovského typu). Tá sa uplatnila najmä v podobe inštrumentálnej polyfónie sláčikových kvartet autorov Haydna, Mozarta a Beethovena.

■

# Mladým talentom z Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU otvoril Balet SND svoje dvere.

text | Miroslava Kovářová, Ivica Liszkayová

Od akademického roka 2014/2015 začali novú éru vzájomnej spolupráce Katedra tanečnej tvorby VŠMU a Balet SND. Dohoda dvoch vrcholných inštitúcií v oblasti tanca na Slovensku sa pripravovala dlhšie obdobie a od septembra 2014 sa zacielená na niekoľko nosných teoretických a praktických spoločných aktivít.

**N**ová dohoda rámcuje okruhy spolupráce a vytvára predpoklady na to, aby sa prepojenie štúdia a profesionálnej umeleckej praxe stalo pre budúcich absolventov realitou počas vysokoškolského štúdia. Prináša tak možnosti spoločných umeleckých aj vzdelávacích projektov. **Dohoda umožnila za prvý polrok realizovať už konkrétne projekty, a do konca sezóny sú ďalšie ešte naplánované.**

Spoluprácu odštartoval na jeseň prvý **Tanečný kongres 2014 - Tanec SK.**, kde garanciu odbornosti zaštiťovali vedúca Katedry tanečnej tvorby prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. a šéf Baletu SND Mgr. art. Jozef Dolinský. Na Tanečnom kongrese sa vďaka mnohým odborným príspevkom zdôraznila historická úloha prvej baletnej scény SND v tanečnom umení na Slovensku ako aj jedinej najvyššej vzdelávacej inštitúcií VŠMU a jej Katedry tanečnej tvorby. Garantka kongresu prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. poďakovala prvým sólistom Baletu SND a prvým absolventom Katedry tanečnej tvorby za ich celoživotný prínos v rozvoji slovenského tanečného umenia. Kongresové stretnutie tak poukázalo na spoločné prepojenie oboch inštitúcií

v minulosti a pripomenulo nevyhnutnosť vzájomnej spolupráce pre vzájomný prospech do budúcnosti.

Ďalším spoločným počínom VŠMU a SND sa stalo predstavenie **The Pieces** v Štúdiu novej budovy Slovenského národného divadla 20. decembra 2014, ktoré predstavilo autorské diela nastupujúcej tvorivej generácie s orientáciou na moderné trendy a súčasný tanec. V úvode sa predstavili choreografické práce dvoch študentiek KTT Zuzany Anđelovej a Michely Nezvalovej. Súčasťou programu bola prezentácia úryvku z projektového diela *Dance....under my skin* - Antona Lachkého. Nasledovali práce sólistov Baletu SND Andrea Cagáňa a Adriana Ducina. Dve záverečné diela našťudovali sólisti Baletu SND paralelne študujúci na KTT HTF VŠMU v študijnom pláne *Choreografia* - Reona Sato a Peter Dedinský. Ďalším konkrétnym krokom naplnenia vyššie spomínanej dohody o spolupráci bolo v dňoch 23. – 27. marca 2015 poskytnutie priestoru baletných sál v historickej budove SND pre študentov KTT na workshop **Kreatívne myslenie v tanci**. Projekt iniciovaný Katedrou tanečnej tvorby a Centra výskumu HTF bol podporený grantom Nadácie Tatra banky a predstavil študentom tvorivú metódu amerického

choreografa **Williama Forsythea**, ktorú odborne pripravila doc. Marta Poláková, ArtD. William Forsythe je považovaný za jedného z najinovatívnejších choreografov súčasnosti vo svete a pôsobí v Nemecku. Jeho metóda rozvíja tvorivé zručnosti tanečníkov a ich flexibilitu tak pri hľadaní tanečného materiálu, ako aj pri jeho interpretácii. William Forsythe sa pri

tvorbe inšpiruje konceptmi pohybu najväčšieho reformátora tanečného umenia v 20. storočí Rudolfa Labana a spoznať ich bolo pre študentov KTT veľkým prínosom.

**Katedra tanečnej tvorby VŠMU** pravidelne pripravuje každoročný prehľad študentskej tvorby všetkých umeleckých štýlov tanca, interpretácie a tvorivých



FOTO: © PETER BRENKUS  
brenkus.peter@gmail.com

foto: Peter Brenkus

projektov pod názvom **Večer tanečného umenia VŠMU**. V rámci novej partnerskej spolupráce získala pre tohtoročný „**Večer**“ priestor v historickej budove Baletu SND. Večer tanečného umenia VŠMU a Baletu SND sa uskutočnil dňa 5. mája. Okrem členov Baletu SND a študentov VŠMU sa na ňom predstavili aj hostujúci tanečníci PULS-u z Prešova. Súčasťou dohody (ako sme už vyššie v úvode uviedli) je i spolupráca v rámci organizovania workshopov a seminárov, v ktorých je aktívne Centrum výskumu HTF VŠMU. Obe inštitúcie plánujú po prvom ročníku Tanečného kongresu 2014 spoločnú prípravu Tanečných sympózií v roku 2015 a Tanečného kongresu v roku 2016.

Spomínaná Dohoda o spolupráci vytvára priestor na prezentáciu študentských choreografických prác na profesionálnom javisku, príležitosť účinkovať na prvej baletnej scéne Slovenska tanečníkom študujúcim v študijnom pláne Interpretáčnej umenie. Budúcim pedagógom tanca umožní spoznávať cenné skú-

senosti ako viesť hodiny klasického tanca či skúšky profesionálneho baletného telesa pod vedením profesionálnych baletných majstrov z domáceho aj zahraničného prostredia pôsobiacich v súbore SND.

Dohoda o spolupráci poskytuje obrovskú šancu začínajúcim tanečným umelcom a tvorcom už počas vysokoškolského štúdia pracovať v profesionálnom pracovnom nastavení a divadelných podmienkach. Úspešné tanečné diela uvedené pri prezentácii prác Katedry tanečnej tvorby môžu dostať šancu stať sa súčasťou repertoáru Baletu SND. Študenti zameriavajúci sa na pedagogiku klasického tanca, dostanú príležitosť – overiť si svoje schopnosti pri vedení tréningov s členmi Baletu SND.

Prvá baletná scéna je pre začínajúcich tvorcov a prezentáciu umeleckých debutov skvelou motiváciou i veľkou výzvou. Ceníme si, že Balet SND otvoril dvere mladým talentom z VŠMU a veríme, že budú využité v prospech užitočného poznania, inšpirácie, inovácie, ale aj úcty k tradícii a hodnotám.

# Krátka úvaha k teoretickým predpokladom vývoja harmónie 20. storočia

text | Lukáš Borzík

Priebeh historického vývoja harmónie na báze jej primárnych vzťahov, obohacujúcich sa postupne o všetky kombinácie kvintových (kvartových) a terciových (sextových) príbuzností, ďalej sekundových (septimových) a taktiež tritonových spojov, prinášal čoraz nečakanejšie možnosti voľného vybočenia z jednej tóniny smerom k akejkoľvek inej a akokoľvek vzdialenej tónine.

V hudobnom myslení súdobých skladateľov tento spôsob vedomého vybočenia a následného zotrvanie v ktorejkoľvek inej novozvolenej tónine viedol v konečnom dôsledku k uvoľneniu harmonických procesov a k ich vyústeniu do tzv. „voľnej tonality“. Do tohto procesu vývoja hudobného myslenia sa pozvoľna integrovali a formovali aj podnety prameniace z viacerých možností využitia modálnych postupov či mimoeurópskych (exotických) vplyvov.

Pojem „tonálneho centra“ (tonality) a tonálno-funkčnej harmónie (ako jednej z ciest vzdalovania sa, resp. približovania sa k reálnemu alebo len fiktívnemu centru) ostávali vo vedomí skladateľov, interpretov i laického poslucháča naďalej prítomné, nevytratil sa. Rozširovaním dostupnosti celého spektra mimotonálnych akordov a tiež ich alterácií, resp. čoraz komplexnejších akordických tvarov získaných terciovými superpozíciami (neskôr využívajúcich aj iné stavebné prvky a intervalové kostry zložené napríklad zo sekúnd, kvárt, kvínt atď.), na pozadí už zmienenej princípu uvoľňovania tonálnych vzťahov prostredníctvom všetkých typov príbuznosti, vzťahov a spojov, nadobúdala kompozičný

proces v oblasti harmónie takmer neobmedzené možnosti. Čiastočne dochádzalo aj k akémusi zrelativizovaniu formovo-tektonickej viazanosti na konkrétne tóninu.

Azda práve toto disponovanie novými možnosťami používania akordických spojov bolo jedným z faktorov či príčinou systematických snáh o definitívne vymanenie sa z tradičných, harmonický proces tonalizujúcich väzieb a vzťahov v súdobej tvorbe rôznorodých skladateľov. Neraz tieto vývojové tendencie prebiehali nezávisle od seba takmer v celom hudobnom svete a v rôznych časových úsekoch, prinášajúc veľmi podobné, ak nie až zhodné výsledky, čo môžeme vnímať ako pozitívny dôkaz o sile potreby neustáleho harmonického vývoja zakorenenej v špirále hudobného myslenia človeka.

Medzi dva základné formotvorné princípy v hudobnom procese tonálno-funkčnej harmónie patria protichodné sily, ktoré môžeme v stručnosti pomenovať ako sily upevňujúce a uvoľňujúce tonálne centrum (toniku). Sily upevňujúce tonálne centrum sú založené na troch pilieroch. Sú to tri hlavné funkcie: T – S – D a vo vývoji tonálnej harmónie zohrali dôležitú úlohu, ktorá charakterizovala niekoľko storočí

podobu hudobného myslenia. V tonálnej harmónii formotvornú funkciu tejto trojice hlavných funkcií ešte adekvátne dopĺňajú aj vedľajšie akordy postavené na ostatných stupňoch vybranej tóniny. Po istom vyčerpaní procesuálnych možností využitia tohto tonalitu upevňujúceho princípu sa začal v hudbe do popredia dostávať viac a viac princíp uvoľňovania (destabilizácie) tonálneho centra. Tieto procesy nakoniec vyústili k absolútnemu popretiu základov tonality.

Aby sme lepšie porozumeli týmto prirodzeným zákonitostiam, ktoré sú prítomné vo vývoji hudobného myslenia, venujme trochu pozornosti genéze jednotlivých procesov spôsobujúcich destabilizáciu tonálneho centra, vyskytujúcich sa už v staršej hudbe.

Príťažlivá, resp. dostredivá sila tónu formovala hudobné myslenie už od najstarších čias, dávno pred vznikom tonálneho systému. Tón alebo interval tvorili centrum príťažlivosti, ku ktorému sa viazal melodický priebeh celej skladby alebo jej určitého úseku. Pred „objavením“ tonálno-funkčného (harmonického) systému sa v najrozvinutejšej podobe uplatnila centralizujúca sila tónu založená na princípoch modálneho myslenia. Je to fáza viazanosti všetkých hudobných udalostí k jednému alebo niekoľkým tónom vybraného módu. Hlavnú rolu zohrávalo lineárne (horizontálne) myslenie, v ktorom môžeme pozorovať zárodok budúcej tonálno-funkčnej harmónie len prostredníctvom výsosne špekulatívnu formou analýzy. Náhodné akordicko-harmonické štruktúry, ktoré sa môžu sporadicky vyskytnúť vo vertikále modálnych skladieb, vznikali vo svojej podstate nekorigovane, ako dôsledok špecifického (dobovou praxou podmieneného) vedenia hlasov. V priebehu doterajšej hudobnej histórie pozorujeme, že modálne myslenie malo zatiaľ najdlhšie trvanie. Oproti tomu vývoj v tonálnej hudbe bol omnoho prudší, no jej vek rátame len na pár stoviek rokov. Prekonať dominanciu starých módov (cirkevných stupníc) a ich viazanosť na rôzne tónové centrá bolo možné až po zavedení dur-molového systému a konštituovaní kvintakordu. Durový alebo molový kvintakord stojaci na prvom stupni príslušnej stupnice, resp. jej základný tón, si podriadili a hierarchizovali ostatné akordické útvary diatonickej a neskôr aj chromatickej škály. Vytvorením „jednotiaceho“ centra na princípe tonálnej funkčnosti dur-molovej diatonickej stupnice bola odstránená viacznačnosť modálneho myslenia v prospech zjednodušenia har-

monického materiálu smerujúceho všetok pohyb z blízkeho i vzdialeného okolia do jedného hlavného akordu (toniky) ako miesta najväčšej stability a uvoľnenia harmonického napätia do najdokonalejšej konsonancie.

Koniec 19. storočia a predovšetkým 20. storočie priniesli opätovný návrat modálnych štruktúr, ktoré sa významnejším spôsobom začali spolupodieľať na formovaní súdobého hudobného myslenia. Bol to „návrat“ k organizačným možnostiam určitého centra (tónu, intervalu alebo akordického súzvuku) schopného viazať nové harmonické postupy na inú akordickú formu ako na kvintakord klasického tonálno-funkčného systému napríklad pri tvarovaní zložitých harmonických procesov a tam, kde bol diatonický či chromatický materiál pocítovaný už ako nepostačujúci. Konečne sa mohol aj disonantný akord stať „centrom“, hoci nie v tradičnom zmysle slova, pretože dosiahnuté napätie nie je v ňom zrušené dokonalo, ale len relatívne v rámci vnútornej logiky disonantnejšieho harmonického okolia.

Konzekventnosť vývoja hudobného myslenia, ústiacca – podľa slov Arnolda Schönberga – do nového systému prísne organizovaných dvanástich tónov – dodekafónie, bola dokazovaná na základe tradičných harmonických javov smerujúcich k postupnému uvoľňovaniu tonálneho centra a nakoniec aj k jeho definitívnemu zrušeniu, resp. pretransformovaniu na inú úroveň. Tento rozklad tonálneho systému, intenzívne prebiehajúci v harmonickom myslení začiatkom 20. storočia, bol podmienený pozitívnym rozširovaním akordického materiálu a harmonických prostriedkov o nové prvky a postupy. Uvoľňovanie funkčných väzieb a oslabovanie postavenia toniky oddaľovaním alebo obchádzaním jej nástupu bolo ďalším nevyhnutným krokom na ceste k vývinu a vzniku nových systémov.

Na procese „uvoľňovania“ tonálneho centra vedúceho k jeho úplnému rozkladu a popretiu samotných základov tradičného systému sa spolupodieľali rôzne faktory.

Medzi elementárne spôsoby destabilizácie tonálneho centra patrí napríklad jav harmonickej inverzie. Už v období klasicizmu badať vo vývine hudobného myslenia prítomnosť harmonickej inverzie, ktorej charakteristickou črtou je neuvedenie (zamlčanie) toniky na začiatku diela. Nastolenie vedomia toniky nevzniká naraz, ale až v priebehu skladby a pred jej nástupom sa najskôr objavujú rôzne doškálne i nedoškálne akordy. Harmonická inverzia ako jav od-

ďalší priamy nástup toniky dosahovala svoj prvý vrchol najmä v období novoromantizmu a neskorého romantizmu.

Koncom 19. storočia sa snahy o destabilizovanie tonálneho centra objavovali čoraz častejšie. V tomto období sa pri harmonizácii znovu zavádzalo používanie starých cirkevných módov. Ich modálna štruktúra oslabovala účinnosť akordov dominantnej oblasti a znížený siedmy stupeň dórskeho, frygického, mixolydického a aiolského módu (nepřítomnosť smernej sily citlivého tónu – poltónu) pôsobil na toniku odstredivými silami v snahe presmerovať ju do inej tóniny. Funkčne odstredivý neapolský sextakord smerujúci do iných tónin je ďalším faktorom podrývajúcim stabilitu tonálneho centra a účinným spôsobom oslabovania funkcie toniky.

Rovnako aj používanie mimotonálnych a alterovaných akordov (s ich odstredivou silou) vedie k oslabovaniu toniky tým, že ju smeruje do iných tónin prevažne s dominantnou funkciou. Vsúvaním takýchto mimotonálnych akordov medzi dominantu a toniku sa taktiež oneskoruje nástup toniky.

Jav podporujúci rozklad tonality, ktorý nazývame tonikalizujúca tendencia akordu, vnímame ako snahu vedľajších a mimotonálnych akordov o dočasné prebratie funkcie toniky. To je možné práve na základe ich konsonantnej štruktúry a ich primeraného časového rozloženia v procese skladby.

Účinné odďaľovanie nástupu tonálneho centra a zároveň aj vonkajšie rozširovanie hudobnej vety zabezpečovali rozmanité spôsoby používania klamných záverov. Nebol to už len spoj dominanty so šiestym stupňom, ale aj jeho spoje s rôznymi mimotonálnymi (nedoškálnymi) akordmi.

S nástupom éry tzv. programovej hudby v ranom romantizme sa do záverov skladieb čoraz častejšie dostávajú akordy už aj s inou funkciou (napríklad s dominantnou alebo subdominantnou), resp. akordy so zložitejšou štruktúrou a s rôznymi pridanými tónmi. Takéto otvorené závery vzdalujúce sa od tonickej konsonancie zvyšovali psychologický účinok diela a boli s obľubou využívané aj v hudbe skladateľov 20. storočia.

Ďalší z procesov oslabujúcich tonálne centrum je modulácia, resp. modulačné vybočenie. Modulácie, ktoré najviac destabilizujú tonálne centrum, sú modulácie do vzdialených tónin, či už sú to modulácie diatonické, chromatické alebo enharmonické.

Zastieranie tonálneho centra umožňovalo aj používanie priamych spojov akordov stojacich vo vzťahu

terciovej príbuznosti (diatonickej alebo chromatickej). Transponovali sa najmä nedoškálné akordy ja viace sa ako stále nové a nové toniky, ktoré však pre svoje relatívne krátke trvanie nemohli preberať funkciu hlavnej toniky, a aj preto tieto spoje intenzívne narušali funkčnosť danej tóniny.

Konfliktnosť vzťahu medzi dvoma akordmi v snahe narušiť, resp. zahmlieť stabilitu tonálneho centra, môže byť navodená zamlčaním tonickej funkcie prvého akordu a vsunutím druhého akordu, ktorý má snahu prevziať pozíciu toniky. Tento jav sa v hudobnom procese nazýva javom neurčitej (kolísajúcej) tonality.

Vhodným prostriedkom pre moduláciu, s cieľom oslabiť stabilitu hlavnej tóniny a zároveň oddialiť jej nástup, je aj chromatické posúvanie nedoškálnych septakordov v rámci kvintového, resp. kvartového kruhu, s obľubou používané už Johannom Sebastianom Bachom. Svoj vrchol dosahuje predovšetkým v hudbe Richarda Wagnera, kde pomocou uvoľnených harmonických spojov alterovaných a nedoškálnych akordov, v kombinácii so sofistikovanou prechromatizovanou melodikou tvorí silný podnet k tzv. wagnerovskej nekonečnej melódii.

Potreba obohacovania harmonickej reči má svoje korene najmä v programovej hudbe, kde sa na vyjadrenie psychologického zámeru či podporu zvukomalebneho charakteru skladby používali neustále vybočenia na báze striedania jednotlivých tónin v rámci kvintového kruhu.

V hudbe neskorého romantizmu je harmonickej zložitosti či tonálnej uvoľnenosti účinne navodzovaná rýchlymi tóninovými skokmi či náhlymi moduláciami na krátkych plochách tvoriacich rozmanité tonálne centrá, ktoré sú však vzápätí nahrádzané ďalšími, keďže základom tohto procesu je vytvorenie špecifického efektu napätia a nestability spôsobenej nedostatkom času a priestoru pre upevnenie toniky. Prenesením vnímania tonálneho centra z akordu na jeden tón a teda v prípade, keď funkciu tonálneho centra nie je v danom úseku či v celej skladbe možné určiť iba na základe použitých akordov, je tónové centrum určované kvantitou výskytu najčastejšie sa opakujúceho tónu v slede meniacich sa akordických štruktúr. S touto tonalizujúcou funkciou jedného tónu, objavujúcou sa znova najmä v hudbe impresionizmu, ale aj v súčasnejšej hudbe, súvisia javy založené na rôznych paralelizmoch, celotónových stupniciach, starých alebo umelých módoch či bitónálnych postupoch. Paralelizmy akordických sle-



dov, rovnako ako používanie celotónových stupníc v štruktúre akordov, narúšajú hierarchiu funkčných akordov a urýchľujú proces harmonického spádu v skladbe.

Jedným z posledných spôsobov narušovania stability tonálneho centra, ktoré sa používali ešte pred začiatkom 20. storočia, je použitie nedošálneho akordu zastupujúceho funkciu dominanty pred tonikou, ktorý však nemá vzťah k tonike a uvádza ju voľným chromatickým nástupom.

Všetky vyššie zmieňované elementárne spôsoby narúšania stability tonálneho centra prešli počas takmer dvestoročného hudobného vývoja do zdanlivo definitívnej fázy, v ktorej sa niektorým skladateľom podarilo úplne opustiť územie tonálnych vzťahov a vytvoriť nové väzby, založené na dovtedy neznámych harmonických konštrukciách objavujúcich sa v novej štruktúre „emancipovaných“ tónov na poli dvanástónovej techniky. Dodekafóniu však predchádzali ešte iné vývinové fázy hudobnej reči. Tie síce prebiehali v tonálnom prostredí, no rozširovanie harmonických prostriedkov o čoraz väčší počet disonancií stierajúcich klasický protiklad vzťahov medzi konsonanciou a disonanciou vedie k významným zmenám v bežnom ponímaní tonálno-funkčnej harmónie. Nastupujúca éra je však charakteristická najmä radikálnejšími postojmi jednotlivých skladateľov k otázke originality a novosti. Práve oblasť harmónie je najviac inovovanou a transformovanou zložkou tvoriacou nový a neopakovateľný výraz jednotlivých skladateľov. V tomto čase sa prestáva akord chápať už len ako súčasť tonálno-funkčnej harmónie a zdôrazňuje sa jeho samostatnosť. Tiež je narúšaný princíp terciovej stavby akordu a do základov harmonického myslenia už preniká osamostatnený tón či interval ako nový charakteristický prvok používaný pri výstavbe hudobného diela.

Stupňovanie ostrosti či mäkkosti disonancií, a teda rôznorodej akosti ich napätia konštruovaním akordov s rafinovanou intervalovou štruktúrou, urýchľovalo vývoj harmónie a narúšalo tradičný pohľad na vzťah medzi konsonanciou a disonanciou. Prítomnosť disonancie, či už v horizontále alebo vo vertikále, má dostatočne dynamickú povahu a je schopná byť spúšťačom rôznych premien nielen v oblasti tektonického usporiadania diela, ale je obvykle aj významným impulzom pre ďalší rozvoj harmonického myslenia. Zároveň stupeň komplexnosti štádia jej aktuálneho vývinu bol najvýraznejším štýlovým znakom tej-ktorej doby či štýlu. Okrem zahusťova-

nia akordov vrstvením tercií, resp. pridávaním iného neakordického tónu, sa rozširovanie harmonických prostriedkov uskutočňovalo aj inými cestami.

Hľadanie nových kombinačných možností štrukturalizovania harmónie doviedlo vývoj k špecifickému riešeniu výstavby akordov, k intervalu. Arzenál spôsobov vytvárania takýchto súzvukov nie je dodnes vyčerpaný. Pomocou intervalu, ako základného prvku zlučujúceho sa s ďalším intervalom alebo tónom do akordu či súzvuku, je možné získať širokú paletu farebných odtieňov nových a netradičných zvukových kvalít. Netradičné kombinácie akordov (súzvukov) môžu byť tvorené na základe tradičných alebo umelých stupníc a módov. Neraz vyrastajú z danej melodicko-harmonickej náplne tej-ktorej skladby, no taktiež sú tvorené celkom voľne bez vopred udaných pravidiel. Protiklad medzi konsonanciou a disonanciou je obvykle v takto skonštruovanej harmónii značne narušený, v atonálnych skladbách je dokonca popretý úplne. Rozdielnosť v napätí disonancií stráca tonálno-funkčný význam a líši sa len stupňom zvukovej ostrosti či intenzity voči iným disonanciám. Rozmanitosť takýchto akordicko-intervalových konštrukcií našla svoje využitie najmä na poli rozšírenej tonality, no neobchádzali ju ani skladatelia tonálnej hudby.

Ďalším spôsobom obohacovania harmonickej palety na prelome 19. a 20. storočia bolo používanie tzv. symetrických akordov. Rozmanitosť a rôznorodosť tvorenia symetrických akordov nadobudla opätovne veľký význam v druhej polovici minulého storočia. V prvej fáze dominovali akordy konštruované z rovnakých intervalov (zmenšený a zväčšený kvintakord, zmenšeno-zmenšený septakord, ďalej kvartové, tritonové či septimové akordy). V druhej fáze boli tieto symetrické akordy stavané nielen rovnakými intervalovými krokmi smerom nahor, ale taktiež smerom nahor aj nadol od presne určeného stredu. Súčasne s uvoľňovaním tonality sa mení vedomie sluchu vnímateľa a harmonicko-výrazové prostriedky impresionizmu, polytonality či hyperchromatiky sa posúvajú priamo do centra hudobného myslenia rozšírenej tonality.

Charakteristické prejavy novej harmónie prítomné v hudobnom myslení 20. storočia nachádzame v odkaze mnohých výrazných skladateľov. Súčasne s prenikaním nových harmonických prvkov sa postupne čoraz viac prehlbovala rôznorodosť hudobných estetík, čo bolo zjavné už na prelome 19. a 20. storočia. V tomto zmysle sa nám z perspektívy súčas-

nosti úsilie niektorých súdobých teoretikov uchopiť rozmanité harmonické myslenie minulého storočia, častokrát najmä na základe subjektívnych kritérií a špecifických analýz jednotlivých kompozičných škôl, resp. porovnávaní jedného typu skladateľa s iným (napríklad porovnanie Theodora Adorna, ktorý stavia oproti sebe Schönberga a Stravinského ako dve nezlučiteľné postavy hudby minulého storočia), javí ako neuspokojujúce, pretože nezachytáva komplexnosť prebiehajúcich procesov a prehliada osobitosť autorských prejavov z hľadiska psychológie hudobného myslenia. Východiská týchto postojov boli neraz zaťažené politicko-kultúrnou a filozoficko-estetickou atmosférou doby, zovšeobecňovaním istých noriem, v ktorých nakoniec nevyhnutne pre-

vládla potreba jednoznačnej klasifikácie a kategorizovania rýchlo narastajúceho zvukového materiálu, bez ochoty hľadať styčné body a prieniky súdobej tvorby. Mnohokrát sa pod vplyvom týchto faktorov skreslila základná a spoločná črta charakteristická pre celkový vývoj hudobného myslenia 20. storočia, ktorou bolo, ako sa domnievame, narastanie pocitu „slobody“ v autorskej tvorbe a emancipácie vysokej individualizácie kompozičných (technicko-estetických) prístupov k spracovaniu jednotlivých parametrov diela, čo nevyhnutne viedlo k atypickému narábaniu s harmóniou v hudobnom procese a viedlo ju takmer až do krajnosti jej vyjadrovacích možností.

■

# Niekoľko myšlienok o výučbe skladby

rozhovor s Lukášom Borzíkom

zhovárala sa J Lucia Papanetzová

Lukáš Borzík vyštudoval skladbu na HTF VŠMU v Bratislave u prof. Vladimíra Bokesa. Doktorandské štúdium absolvoval u prof. Jevgenija Iršaia v rokoch 2008 – 2011. Od roku 2011 pôsobí ako pedagóg na Katedre skladby a dirigovania HTF VŠMU.

## Čo pre teba znamená vyučovať skladbu?

Byť v úzkom kontakte so živým a umelecky autentickým prostredím, v ktorom sa môžem pravidelne stretávať s kolegami i študentmi. A taktiež ničím nezastupiteľnú možnosť spolu s nimi uvažovať o rozmanitých otázkach, ktoré si človek v umení nemôže prestať klásť. Hľadanie a nachádzanie niekedy až nečakaných tvorivých východísk je obvykle výsledkom myšlienkového syntézy uvažovania v kruhu širšieho spoločenstva, ktoré je prítomné práve na akademickej pôde. Je pre mňa dôležité nestratiť zo zreteľa tento aspekt vonkajších podnetov nevyhnutných pre dlhodobé rozvíjanie a zušľachtovanie intelektuálnych a tvorivých schopností, ktoré sú hlavným činiteľom v procese tvorby každého umelca i pedagóga. Učiť pre mňa znamená aj zotrvanie v kontinuite vlastného učenia sa. Inými slovami overujem si platnosť ukotvených téz, vyradujem zastaralé, neplodné a zároveň hľadám aktuálne a dosiaľ pre mňa neobjavené myšlienky, ktoré sú živnou pôdou rovnako pre výčbu skladby, ako aj pre samotné komponovanie. Aj keď moje vlastné kompozičné myslenie a cítenie do istej miery determinuje spôsob priebehu mojej výučby, usilujem sa vnímať širšie hudobné kontexty, v ktorých sa prelína moja skúsenosť so skúsenosťou

mojich súputníkov, ale taktiež predchodcov, ktorých hudobný odkaz sa už uzavrel. Všetko tieto poznatky využívam na didaktické účely ich vhodným zasadnutím do kontextu súčasného hudobného myslenia a hudobnej tvorby.

## Skladbu vyučuješ na VŠMU, Cirkevnom konzervatóriu a ZUŠ. Kde sa ako pedagóg cítiš najlepšie?

Skladbu som začal učiť v roku 2007 na Základnej škole Eugena Suchoňa a jeden z mojich prvých žiakov je momentálne študentom skladby na VŠMU. Na konzervatóriu a VŠMU som začal pedagogicky pôsobiť už počas doktorandského štúdia a to od roku 2008. Každý z jednotlivých stupňov (základný, stredný a vysoký) má svoje špecifiká, ktoré si vyžadujú osobitný prístup. Aj požiadavky a nároky na adeptov každého z týchto troch stupňov sú rôzne. V každej z týchto troch pedagogických polôh som našiel mnoho podnetných a navzájom sa dopĺňujúcich tém smerujúcich k podstate skladateľského remesla a hudobnoteoretického myslenia.

## Aké sú najväčšie úskalia pri výučbe kompozície?

Moja skúsenosť s výučbou kompozície je limitovaná počtom odučených rokov a počtom študentov, ktorých som doposiaľ učil. Nie som teda schopný komplexne a vyčerpávajúco zodpovedať na túto otázku.



### **Máš nejaké vlastné osvedčené pedagogické metódy, ktoré podľa teba fungujú v praxi?**

Zdá sa mi, že nie som typ pedagóga s „osvedčenými“ metódami. Vzhľadom na to, že pôsobím v školstve na všetkých troch stupňoch musím konštatovať, že sa moje metódy a prístup k študentom prispôbujú situácii, v ktorej sa ocitám. Napokon každý zo študentov, s ktorým som mal možnosť pracovať, je nejakým spôsobom neopakovateľný, každý má inú úroveň vedomostí a prístup ku skladbe a je teda potrebné hľadať a uchopiť základné princípy kompozičnej problematiky vždy akoby nanovo. Pre pedagóga skladby je dôležité mať schopnosť analytického porozumenia a vnútorného preniknutia do podstaty štruktúry študentom predkladanej skladby. Zaujať postoj nestranného pozorovateľa, ktorý bez ohľadu na osobné estetické kritéria poukáže na technické nedostatky diela, navrhne vhodné riešenia, alebo aspoň vnesie potrebné impulzy pre ďalšie kroky v tvorbe. Vzhľadom na individualitu adepta je niekedy možné ponechať riešenie určitej kompozičnej problematiky značne otvorené, pretože vedomie krízy a tvorivej neistoty býva častokrát plodné a prináša nové možnosti, čo je taktiež ne-

Počas môjho doterajšieho pedagogického pôsobenia som mohol pozorovať, že každý študent je niečím jedinečný a preto sú aj úskalia u každého rozdielne a je určite potrebný individuálny prístup ku každému z nich. Navyše situácia v súčasnosti sa výrazne zmenila. Na naše hudobné školy prichádzajú jednak študenti s pomerne slušným kompendiom teoretických i praktických znalostí z kompozície, ale aj takí, ktorí prejavujú veľký záujem o štúdium skladby, no majú len minimálnu skúsenosť a značne krátku teoreticko-praktickú predprípravu. Aj keď sa ukazuje, že pre niekoho môže byť táto počiatočná nevýhoda silným hnacím motorom, zároveň je tu stále prítomné značné riziko, že nároky štúdia na VŠMU presahujú schopnosti prijímaného uchádzača.

vyhnutnou súčasťou umenia a osobného dozrievania umelca.

### **Ako si spomínaš na svojich pedagógoch skladby?**

S čoraz väčšou vďačnosťou. Boli to roky hľadania a tvorivého súženia, z ktorých neprestávam čerpať silu na zvládanie nových výziev. Rozmanité podnety, ktoré mi počas rokov štúdia dávali moji pedagógovia skladby, či už to bol Pavol Krška na konzervatóriu alebo Vladimír Bokes a Jevgenij Iršai počas štúdia na VŠMU, kultivovali môj vzťah k skladbe a spoluutvárali to, čo by som nazval hudobnou tvárou mojej osobnosti. Samozrejme, je tu ešte množstvo nepriamych učiteľov, na tých tiež nemôžem zabudnúť, od ktorých som sa učil rozumieť skladateľskému remeslu skrze ich diela. Moje štúdium vlastne neskon-

čilo, práve naopak, považujem ho za samozrejmosť a celoživotnú nevyhnutnosť.

**Prečo si sa rozhodol okrem skladateľskej kariéry podstúpiť aj tú pedagogickú?**

Nestihol som sa rozhodnúť. Vyplynulo to jednoducho z okolností. Ale môžem úprimne konštatovať, že v tom nachádzam hlboký zmysel a učenie sa mi stalo rovnakou vnútornou potrebou akou je pre mňa komponovanie. Učenie iných ma prirodzene núti k sebareflexii a tiež ku komplexnejšej analýze stavu hudby. Prevziať zodpovednosť a stať sa pedagógom je odjakživa súčasťou zachovania kontinuity tradície, ktorú nemáme právo svojvoľne prerušiť. Je možné súhlasiť či nesúhlasiť s celkovým hudobným vývojom, ale je potrebné o ňom spoločne so študentmi uvažovať.

**Inšpiruje ťa pedagogická činnosť a stretnutia so študentmi aj v tvorbe?**

Nielen inšpiruje, ale aj upevňuje a prehľbuje moje praktické zručnosti, nakoľko som vďaka výučbe

študentov v neustálom kontakte s našou hudobnou minulosťou a prítomnosťou, napríklad prostredníctvom analýz hudobných diel. Skúmanie a porovnávanie paralel a odlišností jednotlivých hudobných epoch a ich vývoja s našou najbližšou súčasnosťou prináša už od začiatku môjho umeleckého a pedagogického pôsobenia široké spektrum tvorivých podnetov, ktoré majú na moje vlastné kompozičné myslenie zásadný vplyv. Študenti ma nútia už len svojou prítomnosťou uvažovať nad rozličnými hudobnými aj mimohudobnými súvislosťami. A tam kdesi uprostred kladenia si otázok a hľadania odpovedí sa neraz počne aj moment inšpirácie.

**Okrem skladby učíš aj iné disciplíny. Čo je najdôležitejšie podľa teba odovzdať na vysokej škole adeptovi skladby? Čo ho treba naučiť?**

Schopnosť otvorene a fundovane komunikovať s profesionálnym i laickým prostredím. Kriticky uvažovať o sebe a o svojom poznaní, ktoré sa počas štúdia vcelku rýchlo kryštalizuje, no obvykle začne

## Cesty umenia versus rozkašliavači

(fejtón)

text | Juraj Jartim

Umelecké cesty dokážu vyčerpať. Taká cesta z činžia-ku do filharmónie alebo od sponzora k mecenášovi dá umelcovmu organizmu zabráť. Tým viac umelecké turné. Ani veľmi nezáleží na tom, či ide o zájazd do Humenného, do Štrasburgu či za oceán. Vyčerpanie vychádza zhruba narovnako. Nápor na psychiku robí svoje, úskalia koncertnej prevádzky človeka doslova vyradia z prevádzky. Kým sa umelec spamätá z časového posunu, z priepastných rozdielov v životnej úrovni a zo šoku, spôsobeného valutovým kurzom, týždeň je v ťahu. Týždeň, v ktorom malo ísť pôvodne o prehľbovanie kultúrnych hodnôt. Úradníci v agentúrach nechápu jednoduchú pravdu: Cestou ukonaný umelec toho veľa kultúrne nenaprehľbuje, nanajvýš tak chytí laryngitídu.

No nielen umelcov, aj obecnosť sužujú cesty. Vykašliame sa na lekársku etiku a priznajme si zoširoka,

že popri zúžených prístupových cestách, sú to hlavne cesty dýchacie. Čistota hudby v koncertnom priestore naráža na nečistoty v dýchanom trakte, umelecká hĺbka sa dostáva do protikladu s plytkým dychom chorľavého poslucháča. Vo vznešenej trajektórii zrkadlovej siene sa popri povznášajúcej hudbe šíri prízemný kašeľ. Hlien sa usalašili nielen na prízemí, aj v lôžach a na balkónoch. Akcentovaným staccatom okupujú prakticky celý éter.

Občan – kašlatel' to zďaleka nemá na eukalypte ustlané. Všetkými hojivými masťami mazaný a éterickými olejmi naimpregnovaný, dostaví sa na koncert s tými najšlachetnejšími úmyslami: Dáva svetu najavo, že na kultúru „nekašle“. A tu zrada! Pri prvom éterickom piane ho prekvapí dráždenie v priedušnici. Nepříjemné pocity sú čoraz intenzívnejšie. Občan – kašlatel' chce odvrátiť hrozbu astmatického záchvatu, a tak si preventívne, len tak jemne, zľahka, zdvorilo a sotva počuteľne odkašle. Úprimne verí, že tým bude celý akt fyziologicky, akusticky i sociologicky ukončený. Omyl! Drobné odkašľanie príčinu

dozrievať až neskôr. Treba sa už počas štúdia dobre pripraviť na náročné povolanie skladateľa vážnej hudby. To si vyžaduje v dnešnej kultúrno-spoločensky a politicko-ekonomicky neľahkej situácii nielen oddanosť skladateľskej profesii, ale niekedy až nadľudskú vytrvalosť pri budovaní vzťahov v rámci hudobnej komunity, ktoré by viedli k efektívnej spolupráci medzi skladateľmi, výkonnými umelcami, príslušnými inštitúciami a jednotlivcami ochotnými a schopnými sa spolupodieľať na podpore tvorby a prezentácie nášho hudobného umenia u nás a v zahraničí.

### **Sú dnešní študenti prístupní? Do akej miery je možné ich formovať či ovplyvňovať?**

Pokým je ľudstvo a svet v pohybe a sme ponorení v čas a priestor, život každej generácie pulzuje do určitej miery vlastným rytmom. Oba typy študentov, prístupní aj neprístupní, sú neoddeliteľnou súčasťou vzájomne sa prelínajúcich vzťahov pedagóg versus student, založenom na zdieľaní informácií

a odovzdávaní autentických skúseností. Neprístupný študent je určitou výzvou, bez ktorej by som možno ustrnul v zabehnutom systéme výučby. Núti ma hľadať nové riešenia. Prístupnejší študent naopak vnáša potrebné zosúladenie a tiež potvrdenie zmyslu kontinuity učebného procesu. Koreláciou oboch prístupov dochádza k vzájomnému spojeniu, ktoré je v umení a tiež vo výučbe očisťujúcim i oživujúcim elementom. Domnievam sa, že formovanie a ovplyvňovanie je obojstranné. Reciprocita by mohla byť cestou k budúcnosti zmysluplnej pedagogiky, skladateľského remesla a hudby vôbec.

dráždenia v priedušnici neodstráni, naopak, vyvolá sériu nových pľúcnych kontrakcií. Prísediaci občania – čakatelia (sekundárni kašlatelia) vyčkávajú práve na túto chvíľu. Sami by sa k čomusi takému ohavnému, ako je kašeľ, nikdy neodhodlali, no prudký respiračný impulz od suseda im dodá potrebnú guráž. Kašľacie crescendo už nikto a nič nezastaví. Novokašľajúci už nevnímajú kašeľ ako čosi nepatričné. Pocit hanby či nebudaj trápnosti sa totiž transformoval na výraz úcty k prírode a výraz solidarity k prvokašľateľovi. Ten práve postúpil v hierarchii na funkciu prvého predkašľávača.

Koncerty a operné predstavenia začínajú ohrozovať organizované nájazdy profesionálnych rozkašľávačov. Rozkašľávača – mafiána identifikujeme podľa niekoľkých typických znakov: Má dusivý pohľad, navretú krčnú žilu a v jeho dychu hravo rozpoznáme zmes cigaretového dymu, mentolu a hnisavého zápachu baktérií, rezistentných na antibiotiká štvrtej generácie. V príručnej batožine máva ukrytý celý arzenál zbraní hromadného rušenia. Dominuje tu konvenčná munícia v podobe cukríkov zabalených do troch vrstiev celofánu. Mafiázo sa tvári, že v rámci prevencie potrebuje cukrík proti kašľu. Karamelku vyslobodzuje z celofánu pomaly, predstiera, že takto

vykoná operáciu čo najtichšie. Touto stratégiou však v skutočnosti iba zákerne a dlhodobo narúša proces vnímania umeleckej produkcie. Celofánová mafia má okrem cukrikárov a žuvačkárov aj iné filiálky. Medzi najsofistikovanejších patria tzv. vreckovkári. Tí sú povestní svojou zaťatou snahou napchať použitý papierový šnubtycheľ späť do obalu, čo sa spravidla nepodarí na prvý pokus, a počet opakovaní nemá horný limit.

Výčiny rozkašľávačov nadobúdajú rozmer, ktorý vyráza dych. Príslušníci tohto, nebojme sa to povedať na rovinu, „Kuc-kuc-klanu“ sú schopní jedným dychom zmietnuť z pódia avantgardu a druhým neoklasicizmus. Impresionizmus, ako ste si isto všimli, dávno nefiguruje v dramaturgii, rozplynul sa vo všeobecnom kašli. Ani sonoristika a iné dengľavejšie štýly neobstoja dlho v dynamickej dychovej skúške. Za všetko môže zlý stav mestských komunikácií a dýchacích ciest. Touto cestou by som rád vyzval kompetentných: Vyžeňte hlien z chrámu umenia! Pokojne si na koncertujúcich muzikantov otvorme ústa, ale až po koncerte. Inak si zbalia uzlíček a kýchnu nám kade ľahšie. Niekam, kde majú šancu utŕžiť okrem sústredenej pozornosti aj pár šušňov navyše...



# Tanečný kongres 2014 - TANEC.SK z pohľadu organizátorov

text J Ivica Liskayová, Marta Poláková

Tanečný kongres 2014 - TANEC.SK sa uskutočnil v dňoch 26. – 28. septembra 2014 v Koncertnej sieni Dvorana na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení. Bol prvou udalosťou svojho druhu na Slovensku a hlavným organizátorom projektu bolo Centrum výskumu HTF VŠMU (v zastúpení vedúcej CV HTF Mgr. art. Ivici Liskayovej, PhD. a doc. Marty Polákovovej, ArtD.).

**P**ríprava projektu sa začala v septembri 2013 informovaním a motivovaním profesionálnej tanečnej komunity k aktívnej účasti na podujatí, ako aj oslovením zahraničných hostí. Konkrétne organizačná príprava prebiehala od mája 2014, v procese ktorej sme od prvého okamihu veľmi precízne prehodnocovali primárne okruhy, ktoré máme záujem riešiť. Zvažovali sme, čo je najdôležitejšie rozoberať pri pilotnom ročníku a aké by mohli byť reálne očakávania. Najpodstatnejšou sa nám javila otázka, či Slovensko malo v minulosti stratégiu rozvoja tanečného umenia a či ju má v súčasnosti? Z toho vyplynula následná otázka, či Slovensko bude mať koordinovanú stratégiu pre najbližšie obdobie 2014 – 2020? Ak ju nemá, aká inštitúcia by ju mala koncipovať keď neexistuje ani Tanečné centrum či Tanečný ústav, ani žiaden podobný fond zameraný primárne na tanec? Z tohto dôvodu sa stalo mimoriadne cenným samotné stretnutie významných osobností, umelcov, pedagógov, študentov a kultúrnych pracovníkov. Trojdňový Tanečný kongres 2014 - TANEC.SK otvoril mnohé okruhy tém a problematik obsaženými príspevkami a hľadal argumenty a podnety pre diskusiu o hlavnej téme – **Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja.**

Oslovili sme dve riadiace a umelecké osobnosti tanečného umenia, profesorku Mgr. art. Irinu Čiernikovú, ArtD., vedúcu Katedry tanečnej tvorby

VŠMU a riaditeľa Baletu Mgr. art. Jozefa Dolinského, obidvoch bývalých sólistov prvej scény Baletu SND, aby sa stali garantmi projektu. Obe tieto inštitúcie sú historicky najdlhšie profesionálne prítomné v slovenskej kultúre a samotnom tanečnom umení. Projekt sa podarilo zrealizovať vďaka podpore a dotácie Ministerstva kultúry SR. Partnermi projektu boli Goetheho inštitút v Bratislave a Poľský Inštitút v Bratislave.

**K prvému tanečnému kongresu sme prizvali ako hostí reprezentantov významných slovenských inštitúcií, ktoré majú vplyv alebo dosah na súčasnú problematiku tanečného umenia na Slovensku.**

Na slávnostnom otvorení sa zúčastnili (a zároveň predniesli svoje úvodné slová) vtedajšia dekanka HTF VŠMU doc. Mária Heinzová, ArtD., vtedajšia vedúca Katedry tanečnej tvorby prof. Irina Čierniková, ArtD., riaditeľ Baletu Slovenského národného divadla Mgr. art. Jozef Dolinský, generálna riaditeľka Sekcie umenia a štátneho jazyka Ministerstva kultúry SR Mgr. Zuzana KOMÁROVÁ, PhD., a zo sekcie vysokých škôl Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR PhDr. Katarína Hamarová.

Všetky vyššie spomínané osobnosti v uvítacích príhovoroch poukázali na významnosť a aktuálnosť samotnej udalosti. Ich osobná účasť a záujem o tanečné umenie, aj individuálne pohľady na súčasnú situáciu v ňom, pomohli naštartovať prvý kongres.



Vytvorili významný základ pre udalosť v roku 2014, rozprúdili diskusie pre progres a riešenia v ňom, s odhodlaním pokračovať v nich v nasledujúcich rokoch.

Prejavený záujem domácich aj zahraničných rečníkov a aktívnych účastníkov nás ako organizátorov úprimne potešil. Hoci mnohé príspevky boli finalizované tesne pred samotným dňom realizácie, štyridsať vystúpení dohromady, z čoho 24 kongresových príspevkov, deklarujú opodstatnenosť projektu ako aj veľké množstvo rozmanitých pohľadov na súčasné dianie v tanečnom umení. Počet pasívnych účastníkov, ktorý sa pohyboval okolo čísla 100, bol zadostučinením za nemalé úsilie organizátorov.

### *Prvý Tanečný kongres 2014 – Tanec.Sk sa venoval viacerým rovinám.*

Slávnostné otvorenie Tanečného kongresu patrilo okrem uvítacích príhovorov predovšetkým **poďakovaniu najstaršej generácii** tanečných umelcov na Slovensku, na ktorých sa často zabúda. Vďaka patrila prvým sólistkám a sólistom Baletu SND, prvým absolventom Katedry tanečnej tvorby, prvým pedagógom v odbornom umeleckom tanečnom školstve na Slovensku (aktuálne vo veku od 70 – 90 rokov). Ďakovný list za celoživotný prínos v rozvoji tanečného umenia si prebrali z rúk prof. Mgr. art. Iriny Čiernikovej, ArtD. spolu s knižnými darčekom z edície VŠMU 18 zúčastnení. Osobne sa ho zúčastnili Galina Basová, Mgr. art. Zlatuska Vincentová, doc. Irena Pavlitová, Mgr. art. Oľga Markovičová, Mgr. art. Zoltán Nagy, Mgr. Miklós Vojtek, PhD., Augustína Herényiová, Mgr. art. Peter Rapoš, Mgr. art. Heda Melicherová, Mgr. art. Milan Ševčík, Mgr. art. Jozef Podlucký, Mgr. art. Danica Pilzová, doc.

Marilena Halászová, Mgr. art. Helena Jurasovová, Ján Haľama, doc. Dagmar Hubová, doc. Marcela Grecmanová, Mgr. art. Helena Žitňanová, ArtD.. Poďakovanie patrilo aj tým, ktorí sa kongresu osobne nezúčastnili: Mgr. art. Jurajovi Kubánkovi, prof. Štefanovi Nosáľovi, Mgr. art. Jozefovi Sabovčíkovi, Mgr. art. Jozefovi Dolinskému staršiemu.

Druhý blok prvého kongresového dňa patrilo odbornej problematike. Prihovorila sa riaditeľka Goetheho Inštitútu – Dr. Jana Binder, veľká nadšenkyňa tanečného umenia a osobná podporovateľka aktivít Centra výskumu HTF VŠMU. Uviedla otváraciu odbornú prednášku **Madeline Ritter** – riaditeľky projektu Tanzplan Deutschland s názvom: **Môžeme plánovať budúcnosť tanca?** Hodinová prednáška obrovskej osobnosti a hybnej sily na poli nemeckého strategického vývoja a tanečného plánovania v podobe prezentácie päťročného „**Tanečného plánu**“ bola silným hýbateľom pre slovenské tanečné prostredie. Zaujala plne obsadenú koncertnú Dvoranu. Do otázok a úvah o dôležitých činiteľoch pre tanečné umenie, ako aj sociálnych a ekonomických súvislostiach 21. storočia v Nemecku a celej Európe, zapojila všetkých účastníkov, dokonca aj najstaršiu generáciu. Vznikla zaujímavá paralela so zanietenosťou povojnovej generácie umelcov pre aktuálne dianie, ktorá by sa aj dnes potenciálne mohla stať príkladom pre mladších a začínajúcich tanečníkov. Po prednáške a temperamentnom „entré“ hosťa z Nemecka, Madelinne Ritter, prezentovala dramaturgička Baletu SND **Mgr. Eva Gajdošová** našu prvú baletnú scénu s témou: **Balet SND – Tradícia versus inovatívnosť**. V nej predstavila Balet SND ako teleso s najdlhšou históriou a najbohatšie zastúpenou tanečnou tvorbou na Slovensku. Spomenula, že vstúpilo do svojej deväťdesiatej piatej divadelnej



foto: Peter Brenkus



sezóny s víziou zaradiť sa medzi významné európske baletné scény. Výročie sa stalo príležitosťou na reflexiu minulosti a náčrt vízií do budúcnosti, ako aj smerovania v kontexte so svetovým baletným dianím. „Najklúčovejšou otázkou veľkých baletných domov dnes je nájsť rovnováhu medzi snahou a úlohou zachovávať tradície klasického odkazu a tendenciami inovovať, objavovať, byť pritažlivým pre diváka 21. storočia.“ Zároveň dramaturgička baletu SND položila otázku, akú úlohu v tomto procese hrá pôvodná tvorba.

V prednáškach pokračovalo sedem zahraničných hostí. Prostredníctvom ich príspevkov účastníci kongresu získali prehľad o aktuálnej situácii v tanečnom umení v okolitých krajinách strednej Európy, ale aj v New Yorku.

Zo zahraničných hostí s príspevkom vystúpili: Jana Návratová / *Vize tance* (CZ) – *Vize tance – work in progress*; Dr. Patricia Stöckemann / Theater Osnabrück (D) – *O tanci v nemeckých mestských a štátnych divadlách*; Rachel Straus, MFA, MS / The Juilliard School New York (USA) – *Dôsledky 11. septembra a finančnej krízy na tanečnú scénu v New York City*; Sylwia Hefczyńska-Lewandowska, PhD. / Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna Ludwika Solskiego w Krakowie (PL) – *Tanečná fakulta v Bytome*; Univ. Prof. Rose Breuss / Bruckneruniversität (A) – *IDA – Inštitút tanečného umenia Súkromnej univerzity Antona Bruknera v Linzi*; Dr. Katalin Lörinc / Magyar Táncművészeti Főiskola (H) – *Nedávna minulosť a súčasnosť v maďarskom tanečnom živote – Ako ďalej?*; Simona Noja / Geschäftsführende Direktorin Ballettschule der Wiener Staatsoper (A) – *Baletná škola Štátnej opery vo Viedni – Minulosť, súčasnosť a budúcnosť*.

**Jana Návratová** predstavila činnosť a profil českej profesijnej občianskej iniciatívy *Vize tance*, ktorá sa usiluje o inštitucionálne zastrešenie v tanečnom odbore, o vnútro-odborovú komunikáciu. Občianska iniciatíva má obrovskú snahu zastupovať tanečníkov navonok, vo vzťahu k štátnym a samosprávnym inštitúciám v Česku. Zduženie vzniklo z potreby riešiť zásadné problémy nezávislej tanečnej scény a ponúкло Ministerstvu kultúry ČR strategický dokument – **Program na podporu súčasného tanca, pohybového divadla a interdisciplinárnych umení**. Program nikdy nebol

Ministerstvom kultúry reálne akceptovaný a vedenie *Vize tance* sa preto zameralo na čiastkové úlohy a kontinuálnu činnosť v prospech českého tanečného umenia.

**Patricia Stöckemann** sa zmienila, že kľúčom k pochopeniu prítomnosti sú vždy veci minulé a budúcnosť tvoria rozhodnutia dneška. Nemecko predstavila ako krajinu s **najväčšou** hustotou divadiel na svete, čo má svoje historické dôvody. V 16 nemeckých spolkových krajinách je dnes 150 divadiel financovaných z verejných prostriedkov (popritom ďalších 280 súkromných divadiel). 150 verejne financovaných divadiel tvoria štátne, mestské a krajské divadlá. Väčšina z nich ponúka všetky tri druhy umenia – operu, činohru a balet/tanec.

**Rachel Straus** ponúkla informácie o zmenách na tanečných scénach, ktoré nastali po teroristických útokoch 11. septembra v New Yorku. Starosta Michael Bloomberg sa pustil do strategického plánu s cieľom vytvoriť z mesta obchodnú a kultúrnu destináciu (pre bohatých).

Zvýšil počet luxusných výškových budov v oblastiach, kde žije pracujúca trieda a umelci. Poskytol veľké daňové úľavy firmám v meste New York a vytvoril funkčný spôsob sponzorovania umenia úspešnými firmami. V roku 2011 poskytol 24,2 milióna Eur umeleckým organizáciám v NYC na ich rozvoj.

**Sylwia Hefczyńska-Lewandowska** ponúkla informácie o novom študijnom programe v Poľsku zameraného na vzdelávanie „aktérov“ tanečného divadla. Zahájený bol v akademickom roku 2007/2008 na katedre herectva štátnej školy dramatického umenia Ludwig Solski v Krakove, ako špecializácia na *tanečné divadlo*. Od akademického roka 2008/2009 bola špecializácia transformovaná do osobitného oddele-

nia „tanečné divadlo“ so sídlom v Bytomy. Študenti sú vzdelávaní so zreteľom na využívanie nových zručností viac ako iba tanečníkov ovládajúcich techniky. V modernom modeli fungovania majú školy možnosť účasti na stážach a kreatívnych projektoch. Majú šancu pochopiť profesijný život v nielen umeleckom kontexte, ale aj po organizačnej, právnej a finančnej stránke, ktoré sú rovnako nevyhnutné zručnosti pre súčasnú prax.

**Rose Breuss** predstavila IDA - Institute of Dance Arts der Anton Bruckner Privatuniversität v Linzi. Táto škola je medzinárodnou vzdelávacou inštitúciou **súčasného tanca** a jej študenti pochádzajú zo všetkých európskych krajín, z Latinskej Ameriky, Číny, Indie, atď., a preto sa vo svojom príspevku nezamerala len na Rakúsko. Rose Breuss vníma Rakúsko ako malú krajinu, v tanečnej oblasti pomerne slabou štruktúrovanú. V Rakúsku majú len tri krajinské divadlá s moderným tanečným súborom a v pedagogickej oblasti majú učitelia k dispozícii iba jednu štruktúru vzdelávania – umelecké školy. To je dôvodom, prečo si pedagógovia IDA v Linzi uvedomujú dôležitosť poskytovať tanečníkom vzdelanie potrebné pre **medzinárodnú scénu**. Usilujú sa vychovávať súčasných tanečníkov, ktorí vedú kreatívne používať svoje fyzické schopnosti, tanečný repertoár, umelecké intencie, praktické a teoretické vedomosti v mnohých možných súvislostiach. Konvenčný obraz povolania – javisková kariéra so stálym angažmánom v tanečnom súbore alebo učiteľská kariéra so zamestnaním v umeleckej škole príp. v súkromnom tanečnom štúdiu – sa v Rakúsku v podstate nikdy neujal. V školách sa tanec ponúka len ako voľno časová aktivita. V realite to znamená, že tanečníci si sami vytvárajú svoje profesijné možnosti, nenachádzajú ponuku ale sami ju iniciujú.

**Dr. Katalin Lörinc** uviedla, že tanec v Maďarsku – tak ako vo všetkých ostatných krajinách východnej Európy, sa začal významnejšie rozvíjať približne pred 20 - 22 rokmi, keď sa krajina politicky otvorila. Predtým, v päťdesiatych rokoch 20. storočia, tanec v Maďarsku pozostával hlavne z klasického baletu a ľudového tanca. Koncom osemdesiatych rokov, začali maďarskí tanečníci prinášať nové myšlienky a techniky dostupné na západe. V rokoch 1996 – 2000 prebiehalo niekoľko veľmi dôležitých kultúrnych rozvojových projektov predovšetkým

v súčasnom tanci. Vďaka týmto výmenným programom cirkulácia tanečníkov, choreografov, projektových manažérov, pedagógov a vďaka medzinárodnej a finančnej pomoci bola súčasná tanečná scéna Maďarska do veľkej miery znalá nových techník a spôsobov tvorby. Maďarskí tanečníci po tom, čo strávili niekoľko rokov v relevantných západných školách (Rotterdamská alebo Arhemska tanečná akadémia, Labanové centrum v Londýne) alebo súboroch, sa vrátili do Maďarska, a budovali si kariéru v súčasnom tanci ako učitelia alebo choreografi. Ďalšia zásadná zmena v Maďarsku pre tanečné umenie nastala približne v 2004 roku a bola spojená so vstupom Maďarska do Európskej únie, kedy sa zastavili všetky zahraničné, podporné finančné programy. Došlo k strate prostriedkov na ďalší rozvoj nakoľko tie predchádzajúce medzinárodné nenahradili žiadne domáce fondy. *Maďarská asociácia tanca*, ktorá bola zastrešujúcou organizáciou tanečníkov a považovala sa za komunikačný kanál s hlavnými predstaviteľmi krajiny, stratila väčšinu svojich privilégií a prakticky sa v roku 2008 rozpadla na dve organizácie. Úspechom súčasnosti v Maďarsku je po desiatich rokoch opätovné jednanie všetkých kľúčových hráčov „za okrúhlym stolom“ pod názvom **Národný program tanca**, zameraný na niekoľko veľmi presne formulovaných tém, o ktorých prebiehajú jednania s vedúcimi predstaviteľmi krajiny:

- prijateľný systém dôchodkov pre tanečníkov
- podpora možností rekvalifikácie po relatívne krátkej kariére tanečníka
- opätovná diskusia o podmienkach odborného vzdelávania, napríklad postavenie učiteľov v súlade s Bolonským vzdelávacím systémom

**Simona Noja**, súčasná riaditeľka Baletnej školy Štát-



foto: Vladimír Slaninka

nej opery vo Viedni, si vo svojom príspevku *Minulosť, súčasnosť a budúcnosť* spomenula, že podobné otázky ako teraz si položila v 2010, kedy prevzala vedenie školy s veľmi bohatou minulosťou, ktorej začiatky siahajú do 18. storočia. Už v roku 2010 potrebovala škola novú orientáciu. Spolu s umeleckým riaditeľom Manuel Legrisom spracovali plán rozvoja pre dlhší časový horizont, ktorý im za štyri roky priniesol pozitívne zmeny. Baletná škola sa transformovala na baletnú akadémiu a vznikol aj mladý baletný súbor, ktorého členmi sú absolventi školy. Táto mladá tanečná spoločnosť (v súčasnosti s dvanástimi tanečníkmi) má svoj vlastný program a repertoár. Jeho tanečníci hosťujú v rôznych divadlách, realizujú turné po Rakúsku, ako aj zahraničí. Prostredníctvom tohto konceptu sa im darí pútať pozornosť ale aj zamestnať absolventov viac ako na 90 percent.

V priebehu troch kongresových dní odznelo 24 príspevkov slovenských tanečníkov na témy týkajúce sa štyroch oblastí:

- profesionálne divadelné scény
- nezávislá tanečná scéna
- tanečné školstvo
- dokumentácia a reflexia tanečného umenia

Odzneli príspevky:

Prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. / KTT HTF VŠMU: *Prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie na Katedre tanečnej tvorby;*

Mgr. art. Zlatoška Vincentová / bývalá pedagogička HTŠ a Tanečného konzervatória: *Rozvoj tanečného školstva v Bratislave;*

Doc. Mgr. art. Marta Poláková, ArtD. / CV a KTT HTF VŠMU: *Centrum tanečného umenia – strecha pre stelesnené myslenie;*

Mgr. Emil Bartko, PhD. / KTT HTF VŠMU: *95 rokov slovenského tanečného umenia;*

Mgr. Miklós Vojtek, PhD. / bývalý sólista SND: *O inštitucionalizovanej dokumentácii scénického tanca;*

Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD. / CV HTF VŠMU: *Centrum výskumu HTF VŠMU a tanečné projekty v ňom ;*

Prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. / KTT HTF VŠMU: *Prepojenie teórie s praxou v predmetoch didaktika klasického tanca a tradičný klasický repertoár na Katedre tanečnej tvorby;*

Mgr. art. Eva Ohraďanová / riaditeľka Súkromného tanečného konzervatória Liptovský Hrádok: *Financovanie „na žiaka“ – najväčší nepriateľ kvality umeleckého školstva na Slovensku;*

Mgr. art. Katarína Sninská, ArtD. / zástupkyňa Súkromného konzervatória Košice: *Posilnenie kvality výchovno-vzdelávacieho procesu v tanečnom školstve;*

Mgr. art. Agáta Krausová, ArtD. / Filozofická fakulta UKF Nitra: *„Erudícia“ tanečného pedagóga ľudového tanca – potreba inovácií obsahovej náplne vzdelávania tanečných pedagógov;*

Mgr. Marek Godovič / Divadelný ústav: *Existencia na hranici neexistencie – pohľad na stav reflexie a dokumentácie tanečného umenia na Slovensku ;*

Miroslav Ballay, PhD. / Filozofická fakulta UKF Nitra: *Tvorba Petra Šavela v dramaturgických líniách Stanice Žilina-Záriečie;*

Mgr. art. Magdaléna Čaprudová / doktorandka – KTT HTF VŠMU: *Možnosti využitia Labanových pohybových teórií pri príprave študentov Katedry spevu HTF VŠMU;*

Mgr. art. Andrea Sennaro, ArtD. / KTT HTF VŠMU: *Význam pohybového systému PILATES pre tanečné vzdelávanie;*

Mgr. art. Eva Ohraďanová / riaditeľka Súkromného tanečného konzervatória Liptovský Hrádok: *Základná umelecká škola a jej postavenie vo vzdelávacom systéme Slovenskej republiky*

PhDr. Gabriela Herényiová, PhD. / Filozofická fakulta UK Bratislava: *Úloha psychológa v tanečnom vzdelávaní;*

Mgr. Miroslava Kovářová, ArtD. / KTT HTF VŠMU: *Bratislava v pohybe – Medzinárodný festival súčasného tanca;*

Mgr. Petra Fornayová / Asociácia súčasného tanca: *Je nezávislá scéna nezávislá?*

Katarína Trnavská, Alena Pitlová / o. z. Nový Priestor: *Nový Priestor – nezávislá platforma ako súčasť edukačného systému;*

Mgr. art. Zuzana Juhássová / tanečná pedagogička: *Podpora nezávislých projektov v oblasti tanečného umenia na Slovensku a pedagogická prax v oblasti umeleckých vzdelávacích inštitúcií;*

Mgr. art. Anikó Lépes / tanečná pedagogička: *Ľudové tanečné umenie a veda v Maďarsku – Prepojenie tanečnej vedy a umenia a ich vplyv na rozvoj tvorivosti v súčasnej pedagogickej a umeleckej činnosti;*

Mgr. art. Lucia Holinová / šéfredaktorka časopisu Tanec: *Nový časopis nielen pre tanečníkov: Tanec;*

Mgr. art. Katarína Zagorski / tanečná pedagogička: *Skromná existencia – krátky správa o tanečnom písaní;*

Mgr. art. Jana Bílková, ArtD. / bývalá doktorandka KTT HTF VŠMU: *Tanec ako téma vo výtvarnom umení.*



Zahraniční odborníci v sobotu 27. 9. 2014 realizovali pod vedením vedúcej CV HTF samostatné pracovné stretnutie o možnostiach spolupráce príbuzných tanečných katedier a oddelení s bratislavskou KTT a CV HTF VŠMU. Dohodli sa na strategickom pláne ako aj príprave spoločných kongresov v budúcnosti. Uzhodli sa na pokračovaní kongresových aktivít a sympózií v roku 2015, stanovili si cieľ pripraviť medzinárodný kongres v Bratislave v roku 2016 zameraný rámcovo na reformátora tanečného umenia slovenského pôvodu Rudolfa Labana.

V tretí deň 28. 9. 2014 sa uskutočnila odborná diskusia k vypočítaným príspevkom a predkladaným otázkam so širokou akademickou obcou a odbornou verejnosťou. Najmä z časových dôvodov sa nepodarilo reagovať na všetky načrtnuté problematiky, ktoré zazneli v priebehu troch dní. Konsenzom sa navrhlo v budúcnosti plánovať dlhšiu časovú rezervu po každom prednášanom príspevku, umožniť tak okamžité reakcie.

Súčasťou programu Tanečného kongresu - Tanec. SK boli dve tanečné predstavenia, jedno predstavenie študentského zoskupenia a druhé profesionálneho telesa Baletu SND na úrovni svetovej premiéry. Dňa 26.9.2014 v Divadle LAB DF VŠMU, Svradova 3 bol uvedený projekt *Axiomatické lákadlo* – tanečné predstavenie študentov Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU pod vedením doc. Mgr. Marty Polákovéj, ArtD. a 27. a 28. 9. 2014 v historickej budove SND – premiéra baletu v choreografii Maura de Candiu na hudbu Eugena Suchoňa *Angelika*. Prvý kongres tanečných umelcov na Slovensku si už pri príprave stanovil cieľ zmapovať existujúci stav a mobilizovať tvorivú energiu, skúsenosti a poznanie odborníkov tanečného umenia na Slovensku.

Tento cieľ sa podarilo naplniť, o čom svedčí najmä počet prezentovaných príspevkov, ich rôznorodosť a vysoká účasť poslucháčov v priebehu celého kongresu. Výstupom záverečnej diskusie, na ktorej sa zúčastnilo približne 50 diskutujúcich, bolo spoločné rozhodnutie vytvoriť expertné skupiny pre štyri oblasti: tanečné školstvo, profesionálne tanečné súbory a divadlá, nezávislú tanečnú scénu, a osobitne pre reflexiu a teóriu tanečného umenia. Expertné skupiny by mali pracovať priebežne na báze dobrovoľnej aktivity a formulovať zásadné otázky a problémy v danej oblasti, ako aj ponú-

kať návrhy na ich riešenie pre nadriadené inštitúcie a zhromažďovať podnety pre nasledujúce kongresy. Prínos projektu **Tanečný kongres 2014 - TANEC. SK** z pozície organizátora možno charakterizovať z dvoch hľadísk. Bezprostredným prínosom bolo predovšetkým reálne stretnutie sa celého spektra odborníkov z oblasti klasického, ľudového a súčasného tanca z domáceho a zahraničného prostredia. Zároveň vytvorenie kultivovanej platformy pre vzájomné informovanie sa o aktuálnych otázkach, ktoré si vyžadujú pozornosť a hľadanie fungujúcich riešení pre zastrešujúce ministerstvá – MK SR a MŠVVŠ SR. Dlhodobý prínos pre budúcnosť je dnes možné len odhadovať – závisí od toho, ako bude ďalej pokračovať proces aktivácie tanečnej komunity po naštartovaní kongresom. Centrum výskumu HTF VŠMU prevzalo na seba úlohu pokračovať vo vytváraní príležitostí pre pravidelné stretnutia odbornej obce v podobe niekoľkých jednodňových až trojdňových odborných sympózií v roku 2015, s cieľom podporovať užšiu spoluprácu medzi vzdelávacími inštitúciami a inštitúciami zastrešujúcimi tvorbu na Slovensku. Vyslovilo snahu nachádzať riešenia pre užšiu spoluprácu so zahraničnými partnermi. Je potrebné uviesť, že súčasťou kongresu bol aj odborný motivačno-manažérsky workshop Madeline Ritter, ktorý sa uskutočnil dňa 25. septembra 2014 v Malej koncertnej sieni HTF VŠMU. Zúčastnilo sa ho 8 odborníkov zo Slovenska. Dôležitým výstupom z Tanečného kongresu 2014 je skutočnosť, že v priebehu roku 2015 sa v spolupráci s Divadelným ústavom a v editorskej práci Mgr. art. Maji Hriješik, PhD. pripravuje z kongresu sumárny zborník.



foto: Vladimír Slaninka

# Teória v praxi vo Dvorane

text J Jana Zelenková, študentka druhého ročníka magisterského študijného programu Teória a dramaturgia hudby v študijnom pláne Teória hudby

Teória a prax sú súčasťou života každého človeka. Väčšinou teoreticky vieme, ako máme konať a napriek tomu mnohokrát robíme veci ináč, než by sa od nás možno očakávalo...

Zámerom projektu *Hudobná teória v praxi – zdroj klasicistického štýlu*, ktorý sa uskutočnil 7. mája 2015 vo Dvorane, bolo uskutočniť koncert odlišný od tých klasických, na aké sme zvyknutí. Odlišnosťou nebolo len samotný program z diel skladateľov tvoriacich v období medzi rokmi 1740 – 1770, ale aj komentáre k jednotlivým dielam, ktoré si pripravili štyri študentky VŠMU z Katedry teórie hudby. *Mária Opánska, Karolína Miháliková, Kristína Gotthardtová a Júlia Lenhardtová* pod vedením *PhDr. Ludmily Michalkovej, CSc.* prijali ponuku iniciátora projektu huslistu *Samuela Mikláša* a k jednotlivým častiam diel pripravili odborný komentár, ktorý aj samé predniesli prítomným divákovi vo Dvorane. Analytický rozbor každej časti diela bol dopĺňaný niekoľkotaktovými orchestrálnymi ukážkami.

Orchester ZOE pod vedením absolventa VŠMU skvelého huslistu *Juraja Tomku* predviedol vynikajúci výkon. Nechýbala primeraná koncentrácia, nasadenie, ľahkosť i radosť z hudby. Precízne vypracovaná trojčastová *Sinfonia D dur (J-C 14)* skladateľa G. B. Sammartiniho bola ukážkou muzikálnosti hráčov, pričom sa pod výslednú interpretáciu podpísali aj skúsenosti umeleckého vedúceho J. Tomku. Hostom orchestra bola aj bývalá študentka VŠMU violončelistka *Kristína Chalmovská*, ktorá momentálne študuje na vysokej škole v Zürichu. Predstavila sa s *Koncertom a mol pre violončelo (Wq. 170)* od C. Ph. E. Bacha. Divákov si okamžite podmanila svojou prirodzenou muzikalitou. Na jej hre bolo počas celého koncertu cítiť, že

sa venuje historicky poučenej interpretácii, skladbe do detailov rozumie a predovšetkým má z muzicovania radosť.

Počet členov orchestra sa po prestávke rozrástol o dychové nástroje. Štvorčastová *Stamicova Symfonia D dur (op. 3 č. 2)* si pri interpretácii bez dirigenta vyžadovala ešte väčšiu koncentráciu všetkých hráčov a možno i väčšiu koncertnú sieň. Večer bol zakončený krásnou hudbou J. Haydna – *Symfonia č. 26 d mol Hob. I/26 „Lamentatione“*.

Keďže hráči hrali na moderných nástrojoch, zvukový výsledok bol na mnohých miestach preexponovaný, dychové nástroje vo viacerých úsekoch skladby neprirodzene prerážali cez orchester.

Hoci hráči orchestra ZOE v ten večer vytvorili jedno teleso, predsa len sa mi žiadalo dozvedieť sa z bulletinu ich mená. Oceňujem 20-stranový bulletin, plagáty aj propagáciu koncertu, hoci aj na plagáte aj v bulletinu chýbala jedna maličkosť – rok konania koncertu, avšak takýto detail sa v tónoch krásnej hudby veľmi rýchlo stratil. Organizátorom tohto náročného projektu patrí veľké ĎAKUJEM a verím, že sa z neho stane na VŠMU tradícia, ktorá každý rok poskytne príležitosť „teoretickým i praktickým študentom“ privoňať k dielam u nás zriedka hrávaným... ■



foto: archív autorky





# TEMPO

Tempo, odborné periodikum, ročník 12, číslo 01 – 02/2015 | Vydáva HTF VŠMU Bratislava  
Šéfredaktorka: Mgr. art. Lucia Papanetová, ArtD. | redakčná rada: Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD. |  
prof. Irena Čierniková, ArtD. | Mgr. art. Katarína Hašková, ArtD.  
Grafická úprava časopisu a návrh obálky: Bc. Anna Borzilková, Michal Mojžiš  
Sídlo vydavateľa a adresa redakcie: Centrum výskumu HTF VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava, IČO: 00 397 431  
Kontakt: [luciapapanetz@gmail.com](mailto:luciapapanetz@gmail.com), [i.liszkayova@pobox.sk](mailto:i.liszkayova@pobox.sk)  
Registrácia MKSR EV 3511/09, ISSN 1336-5983  
[www.htf.vsmu.sk](http://www.htf.vsmu.sk)

Za odbornú a obsahovú úroveň článkov zodpovedajú autori.  
Fotografia na obálke: Mgr. art. Jana Bílková, ArtD.